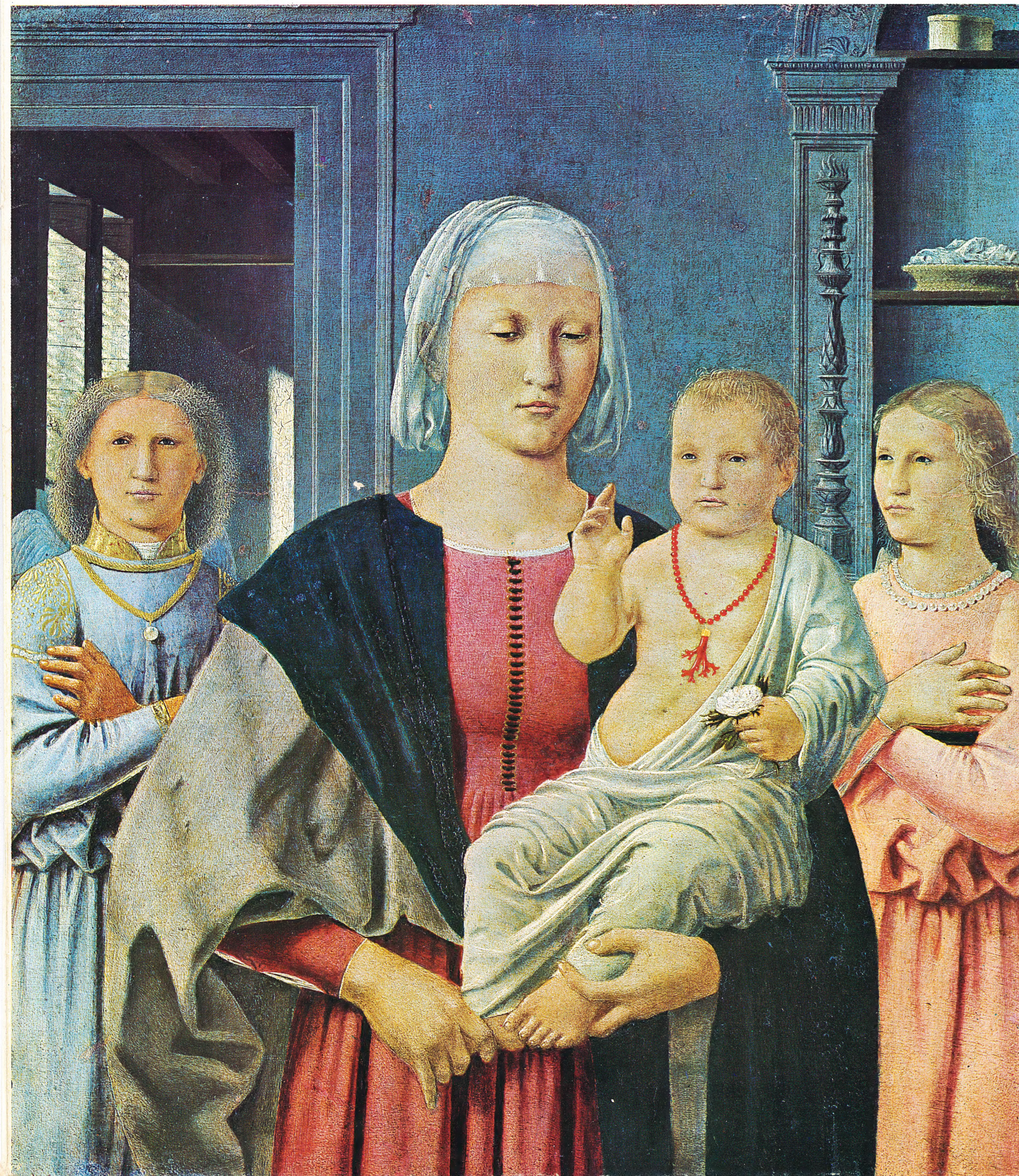


ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

27

# ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

*Πιέρο νιέρντα  
Φραντσέσκα*





# Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα

1

**Ο** ΠΙΕΡΟ ΝΤΕ·Ι· ΦΡΑΝΤΣΕΣΚΙ (ή ντέλλα Φραντσέσκα) γεννήθηκε στο Μπόργκο Σαν Σεπόλκρο, στα όρια Τοσκάνης και Ομβρικής, πιθανόν ανάμεσα στα 1410 και 1420. Ήταν ο πρωτότοκος γιός κάποιου Μπενεντέττο, μέλους της συντεχνίας των υποδηματοποιών και βυρσοδεψών, πού ήταν εξαιρετικά σημαντική στην πόλη, και της Ρομάνα ντι Περίνο από το Μοντέρκι, ένα μικρό χωριό στα περίχωρα. Τα νεώτερα αδέλφια του, ο Μάρκο και ο Αντόνιο, έγιναν έμποροι.

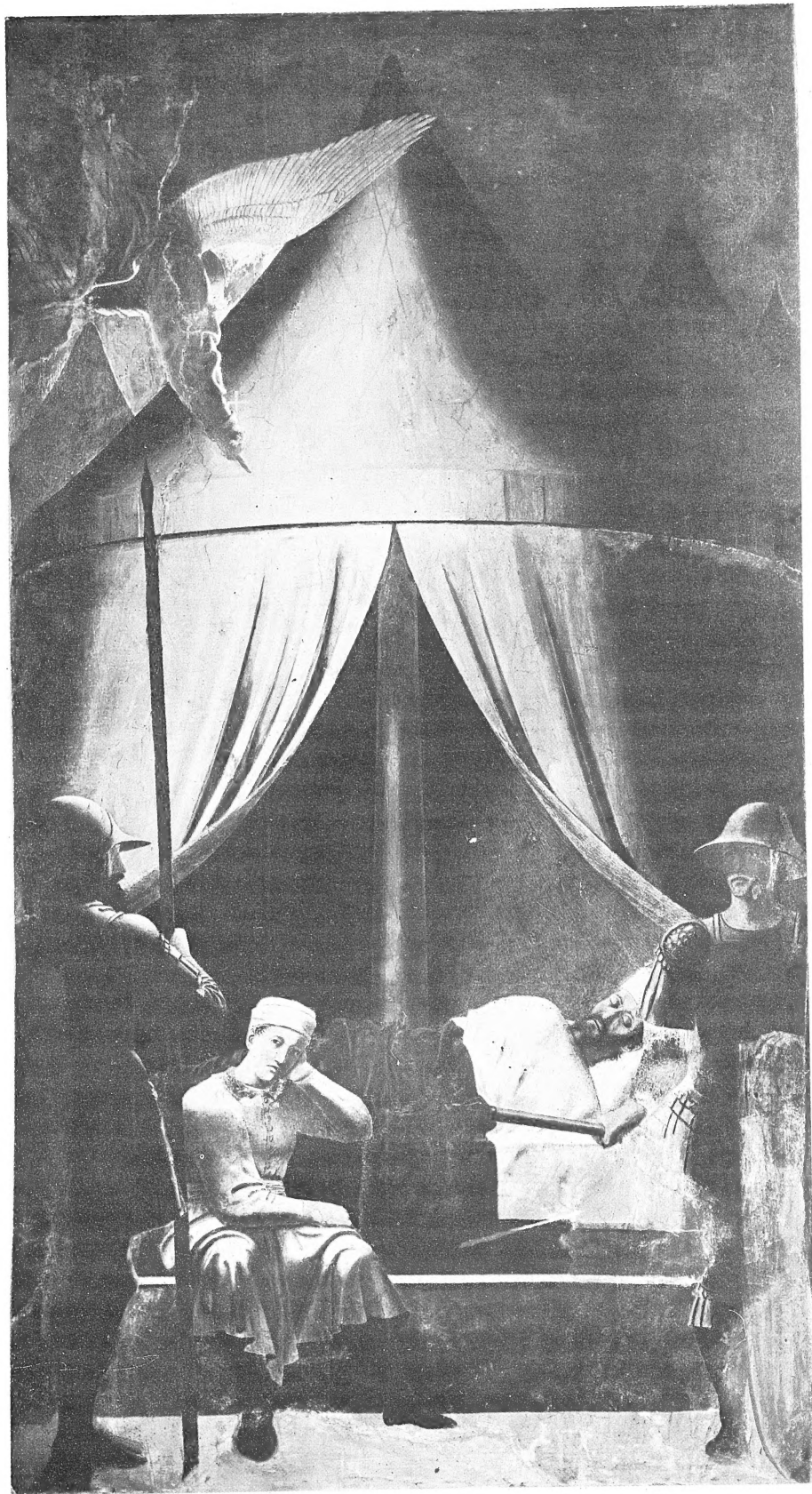
Ο Πιέρο υποχρεώθηκε να πάει στη Φλωρεντία γύρω στα 1430-1435. Τον βρίσκουμε εκεί στις 7 Σεπτεμβρίου 1439, να βοηθά τον Ντομένικο Βενετσιάνο στην τοιχογράφηση του χορού του Αγίου Αιγιδίου· σήμερα δεν απομένουν παρά μερικά μικρά αποσπάσματα απ' τις τοιχογραφίες αυτές. Έτσι μπορούμε να συμπεράνουμε πως ο Πιέρο είχε, πιθανόν, συνοδεύσει το δάσκαλό του, από τον προηγούμενο κιόλας χρόνο, στην Περούτζια. Την παρουσία του δασκάλου του εκεί μαρτυρεί ένα γράμμα του ίδιου στον Πιέρο των Μεδίκων· τον παρακαλεί να του αναθέσει μια σημαντική παραγγελία και του θυμίζει ποιός είναι, τοποθετώντας τον έναντι του ανάμεσα στους καλούς ζωγράφους της Φλωρεντίας, στον Φρά Φιλίππο Λίππι και τον Φρά Τζιοβάννι ντά Φιέζολε, πού γνωστό με τ' όνομα Φρά Αντζέλικο. Στα 1442, ύστερα από τη μάχη του Ανγκιάρι, το Μπόργκο Σαν Σεπόλκρο προσαρτήθηκε στην Τοσκάνη κι ο Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα ονομάστηκε Σύμβουλος του Λαού.

Στα 1444 ο Σασσέττα τέλειωσε το πολύπτυχο για την Αγία Τράπεζα του Αγίου Φραγκίσκου πού του είχαν παραγγείλει στα 1437. Στα 1445 ή Αδελφότητα του Έλέους παραγγέλλει στον Πιέρο το πολύπτυχο πού φυλάγεται σήμερα στη Δημοτική Πινακοθήκη του Σαν Σεπόλκρο και πού δεν τέλειωσε πιθανόν παρά στα 1462. Αυτή την εποχή πρέπει ν' άρχισε να εργάζεται για τον Φεντερίκο ντά Μοντεφέλτρο, δούκα του Ουρμπίνο. Στα 1449 περίπου, με παραγγελία του Λιονέλλο ντ' Εστε, ο Πιέρο ζωγράφισε για τον Πύργο της Φερράρας και για την εκκλησία του Αγίου Αδγουστίνου τοιχογραφίες χαμένες σήμερα αλλά πού πρέπει να έπηρεασαν σημαντικά τη διαμόρφωση των ζωγράφων της σχολής της Φερράρας, και ειδικότερα του Γκαλάσσο, του Κοσμά Τούρα και του Φραντσέσκο ντέλ Κόσσα.

Ο Πιέρο τελειώνει, στα 1451, την τοιχογραφία στο ναό Μαλατέστα, στο Ρίμινι, πού εικονίζει τον Σιγισμόνδο Παντόλφο Μαλατέστα γονατισμένο μπροστά στον προστάτη του άγιο.

Όταν πέθανε ο Μπίτσι ντι Λορέντσο (1452), πού μόλις είχε άρχισει τις τοιχογραφίες στο χορό της εκκλησίας του Αγίου Φραγκίσκου στο Αρέτσο, κάλεσαν τον Πιέρο να τον διαδεχθή. Εκεί ζωγράφισε μέσα σ' έφτα χρόνια, απ' τα 1452 ως τα 1459, με πολλές διακοπές, τον περίφημο κύκλο του Θρύλου του Σταυρού.

Στις 4 Οκτωβρίου 1454 ο Πιέρο αναλαμβάνει να ζωγραφίσει το πολύπτυχο της Αγίας Τράπεζας για την εκκλησία του Αγίου Αδγουστίνου, στο Μπόργκο, πού δεν το τέλειωσε παρά μόνο στα 1469. Πρίν, το 1455, πήγε για πρώτη φορά στη Ρώμη, όταν ήταν πάπας ο Νικόλαος Ε'.





Ο Πιέρο κλήθηκε ξανά στη Ρώμη στις 12 Ἀπριλίον 1459, αυτή τη φορά στην υπηρεσία του πάπα Πίου Β'. Τό 1466 (Δεκέμβριο) τὸ Σωματεῖο τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τοῦ Ἀρέτσο τοῦ ἀνέθεσε νὰ φτιάξῃ τὸ λάβαρό του μὲ ἕνα Εὐαγγελισμό, χαμένο σήμερα. Στὰ 1467, στὸ Μπόργκο, ὁ Πιέρο ἀνέλαβε καὶ ἄλλα ἐπίσημα ἀξιώματα. Στὰ 1468 κατέφυγε στὸ ὄχυρό (Μπαστία) γιὰ ν' ἀποφύγῃ τὴν πανούκλα καὶ ἐκεῖ τέλειωσε τὸ λάβαρο τοῦ Σωματείου τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τοῦ Ἀρέτσο. Στὰ 1469 ἐπισημαίνεται τὸ πέρασμά του ἀπὸ τὸ Οὐρμπίνο, ὅπου τὸν φιλοξένησε ὁ Τζιοβάννι Σάντι, πατέρας τοῦ Ραφαήλ.

Τὰ ἐπόμενα χρόνια πρέπει νὰ ἔμεινε περισσότερο καιρὸ στὴν πατρίδα του, ὅπου ἔκανε γιὰ τὸ παρεκκλήσι τῆς Παναγίας τῆς Μπαντία τοιχογραφίες, χαμένες σήμερα, γιὰ τίς ὁποῖες πληρώθηκε στίς 12 Ἀπριλίον 1474. Κατὰ πάσα πιθανότητα ἀσχολήθηκε προσωπικά μὲ τὴν ἀποκόλληση καὶ τὴ μεταφορὰ τῆς τοιχογραφίας τῆς Ἀναστάσεως (1474).

Στὰ 1478, ὅστερα ἀπὸ ἀπουσία τεσσάρων χρόνων, ὁπότε πιθανὸν νὰ ἔζησε ἕνα διάστημα καὶ στὸ Οὐρμπίνο, τὰ ἀρχεῖα τοῦ

Μπόργκο ἀναφέρουν ἀκόμα μιὰ τοιχογραφία μὲ τὴν Παναγία, χαμένη σήμερα, ποὺ ζωγράφησε γιὰ τὴν Ἀδελφότητα τοῦ Ἑλέους. Ἀνάμεσα στὰ 1480 καὶ 1482 ὁ Πιέρο ἦταν ἐπικεφαλῆς τῆς σημαντικῆς Ἀδελφότητος τοῦ Ἁγίου Βαρθολομαίου.

Στίς 22 Ἀπριλίον 1482 νοίκιασε στὸ Ρίμινι ἕνα σπίτι μὲ κήπο καὶ πηγάδι ἀπὸ τὴν κυρία Τζιακόζα, χήρα τοῦ Γκανιμέντε Μπορέλλι· αὐτὸ θὰ μπορούσε νὰ δείξῃ ὅτι ἐτοιμαζόταν γιὰ μακρόχρονη διαμονή. Πάντως δὲν ἔχομε περισσότερες πληροφορίες σχετικὰ. Συνέταξε τὴ διαθήκη του στίς 5 Ἰουλίου 1487, ἀφήνοντας κληρονόμους τοὺς ἀνεψιούς του. Τυφλὸς στὰ τελευταῖα του χρόνια, πέθανε στὸ Μπόργκο, στίς 12 Ὀκτωβρίου 1492.

Τὰ θεωρητικὰ του κείμενα χρονολογοῦνται γενικὰ πρὸς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του. Τὸ βιβλίο του «Περὶ προοπτικῆς στὴ ζωγραφικὴ» γράφτηκε πρὶν τὰ 1482· τὸ «Βιβλίορον περὶ πέντε κανονικῶν σωμάτων», μεταγενέστερο, ἀφιερώνεται στὸν Γκουίντομπάλντο ντὰ Μοντεφέλτρο, δούκα τοῦ Οὐρμπίνο. Ἕνα τρίτο μαθηματικὸ κείμενο, τὸ «Περὶ ἄβακος», ἔμεινε ἀνέκδοτο.

## Ἕνας δεξιότηνης στὴ σύνθεση τοῦ χώρου

GIOVANNI PREVITALI

ΕΝΑ ἀπὸ τὰ πιὸ σπουδαῖα ἔγγραφα γιὰ τὴν ἱστορία τῆς ζωγραφικῆς τοῦ δέκατου πέμπτου αἰῶνα στὴν Ἰταλία εἶναι, χωρὶς ἀμφιβολία, αὐτὸ ποὺ — μὲ ἡμερομηνία 7 Σεπτεμβρίου 1439 — ἀναφέρει τὸ ὄνομα τοῦ Πιέρο ντὶ Μπενεντέττο, ἀπὸ τὸ Μπόργκο τοῦ Σάν Σεπόλκρο, ἀνάμεσα στοὺς βοηθοὺς τοῦ Ντομένικο Βενετσιάνο, ποὺ ἐργάζονταν μαζί του στίς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Αἰγιδίου στὴ Φλωρεντία.

Αὐτὸ τὸ ἔγγραφο μᾶς ἐπιβεβαιώνει τὴ φλωρεντινὴ καλλιτεχνικὴ διαμόρφωση τοῦ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα καὶ μᾶς δίνει τὴ βεβαιότητα πὼς πρέπει νὰ πῆγαινε τακτικὰ στὸ παρεκκλήσι Μπρανκάτσι στὴ Σάντα Μαρία ντέλ Κάρμινε, ὅπου ὑπῆρχαν τοιχογραφίες τοῦ Μαζολίνο καὶ τοῦ Μαζάτσιο. Αὐτὴ ἡ ἐπίδραση εἶναι αἰσθητὴ στίς πιὸ παλιές τοιχογραφίες τοῦ Πιέρο ποὺ σώθηκαν, στὸ πολύπτυχο τῆς Παναγίας τοῦ Ἑλέους στὸ Σάν Σεπόλκρο καὶ στὴ Βάπτιση τοῦ Χριστοῦ, σήμερα στὴν Ἑθνικὴ Πινακοθήκη τοῦ Λονδίνου. Συνδέοντας τὸν Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα μὲ τὸν Ντομένικο Βενετσιάνο, τὸ κείμενο ποὺ ἀναφέραμε μᾶς βοηθᾷ νὰ ἐξηγήσωμε τὴν αἴσθηση τοῦ χρώματος τοῦ Πιέρο, ποὺ δύσκολα θὰ μπορούσε νὰ εἶχε διαμορφωθῇ μόνο μὲ τὴν ἐπαφή του μὲ τὸν Μαζάτσιο. Ὁ Ντομένικο Βενετσιάνο ἦταν, μαζί μὲ τὸν Φρά Ἀντζέλικο, ἕνας ἀπὸ τοὺς πρώτους ποὺ δοκίμασε, μὲ βάση τὴ νέα γλώσσα τῆς προοπτικῆς, νὰ ξαναβρῇ τὸν πλοῦτο καὶ τὴ ζωντάνια τῆς νατουραλιστικῆς παράδοσης ποὺ κληροδότησε ἡ ὑστερογοτθικὴ τέχνη. Ἀλλὰ ἐνῶ ὁ Φρά Ἀντζέλικο, κληρονόμος τῆς ὑστερογοτθικῆς τέχνης τῆς Τοσκάνης, συναντοῦσε τόσο στὸν ἑαυτὸ του ὅσο καὶ γύρω του μεγάλα ἰδεολογικὰ ἐμπόδια ποὺ δὲν τὸν ἄφηναν νὰ δεχτῇ τὸ λαϊκὸ οὐμανισμό τοῦ Μαζάτσιο, ὁ Ντομένικο Βενετσιάνο, ξεκινώντας ἀπὸ τὴ νατουραλιστικὴ παράδοση τῆς Πάδουας, εἶχε τὴ διάθεση νὰ προχωρήσῃ ὥς τὰ ἄκρα γιὰ τὴν ἐπιβεβαίωση τῶν νέων ἰδεῶν. Αὐτὴ ἡ προσπάθεια πρέπει νὰ ἦταν κιόλας ἀρκετὰ προχωρημένη πρὶν τὰ 1433, ὅπως παρατήρησε ὁ Τόσκα. Ἐκείνη τὴ χρονιά, ὁ Ντομένικο ντὶ Μπάρτολο ἀπὸ τὴ Σιένα φανερώνει μιὰ ἐπιρροή ἀπὸ ζωγραφικὰ ἔργα

σὰν τὸν κυκλικὸ πίνακα μὲ τὴν Προσκύνηση τῶν Μάγων τοῦ Βερολίνου, ἔργο ἀνώνυμου. Ἄν περιοριστοῦμε στὴν καθαρὰ στυλιστικὴ πλευρὰ καὶ χρησιμοποιήσωμε τὴν ὁρολογία τοῦ Λεὸν Μπαττίστα Ἀλμπέρτι ἀπὸ τὸ βιβλίο του «Πραγματεία περὶ ζωγραφικῆς» (1436 περίπου), μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι ὁ Ντομένικο Βενετσιάνο δίδαξε στὸν Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα αὐτὸ τὸ τρίτο μέρος τῆς ζωγραφικῆς ποὺ ὀνομάζεται «λήψη τῶν φώτων», χάρις στὴν ὁποία «τὰ χρώματα διαφέρουν ἀνάλογα μὲ τὸ φῶς», μιὰ ἀποψη λεπτότατα ἐμπειρικὴ ποὺ τὴ μαθαίνει κανεὶς μὲ τὴν ἐξάσκηση καὶ ὄχι μὲ τὴ θεωρία. Ὁ ἴδιος ὁ Πιέρο, συγγραφέας μᾶς ἀξιόλογης πραγματείας («Περὶ προοπτικῆς στὴ ζωγραφικὴ»), θὰ ἐγκαταλείψῃ τὴν ἰδέα νὰ μᾶς ἀφήσῃ σχετικούς κανόνες.

Στὸν Ντομένικο Βενετσιάνο μάλλον παρὰ στὸ μεγάλο του μαθητὴ ἀνήκει ἡ τιμὴ ὅτι ἔκανε γιὰ πρώτη φορὰ τὴ ζωγραφικὴ «ἕνα ἀνοιχτὸ παράθυρο» στὸν κόσμον (Ἀλμπέρτι).

ΣΤΑ 1439 ὁ Πιέρο εἶναι στὴ Φλωρεντία. Ἀλλὰ δὲ θὰ ξαναγυρίσῃ πιά ἐκεῖ. Τὸ νεωτεριστικὸ ὕφος τῆς τέχνης του ἐνοχλοῦσε τοὺς νόμιμους διαδόχους τῆς πλαστικῆς παράδοσης τοῦ Μαζάτσιο, τοὺς θαυμαστὲς τοῦ Φιλίππο Λίππι καὶ τοῦ Ἀντρέα ντέλ Καστάνιο, ποὺ δὲν παραδέχονταν αὐτοὺς ποὺ μὲ πρόσχημα τὴν πιστότητα ἔρχονταν ἀπ' ἄλλοῦ νὰ φτωχύνουν τὸ διδάγμα τῶν μεγάλων ἐπαναστατῶν τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰῶνα. Ὁ Ντομένικο Βενετσιάνο, ποὺ δὲν ἐγκαταλείπει τὴν τοσκανικὴ πολιτεία, πεθαίνει ἐκεῖ μέσα στὴν ἀθλιότητα στὰ 1461· ὁ Ἀλέσσιο Μπαλντοβινέτι, ὁ μόνος ἀληθινὸς ὁπαδὸς τῆς προοπτικῆς, δὲν ἔχει καλύτερη μοῖρα.

Ἀκόμα τὸ γεγονός ὅτι ἡ πόλη ὅπου γεννήθηκε ὁ Πιέρο, τὸ Μπόργκο Σάν Σεπόλκρο, εἶχε προσαρτηθῇ καὶ ἀνῆκε πιά στὴ Φλωρεντινὴ δημοκρατία, μάλλον δὲ θὰ βοήθησε στὸ νὰ γίνουν στενώτεροι οἱ δεσμοὶ ἀνάμεσα στὴ νικητρία Φλωρεντία καὶ τὸ νεαρὸ ζωγράφο, ποὺ θὰ εἶχε πληγωθῇ στὸ πατριωτικὸ του φιλότιμο. Πραγματικὰ τὰ πρῶτα του ἔργα ποὺ σώζονται ἀκόμα



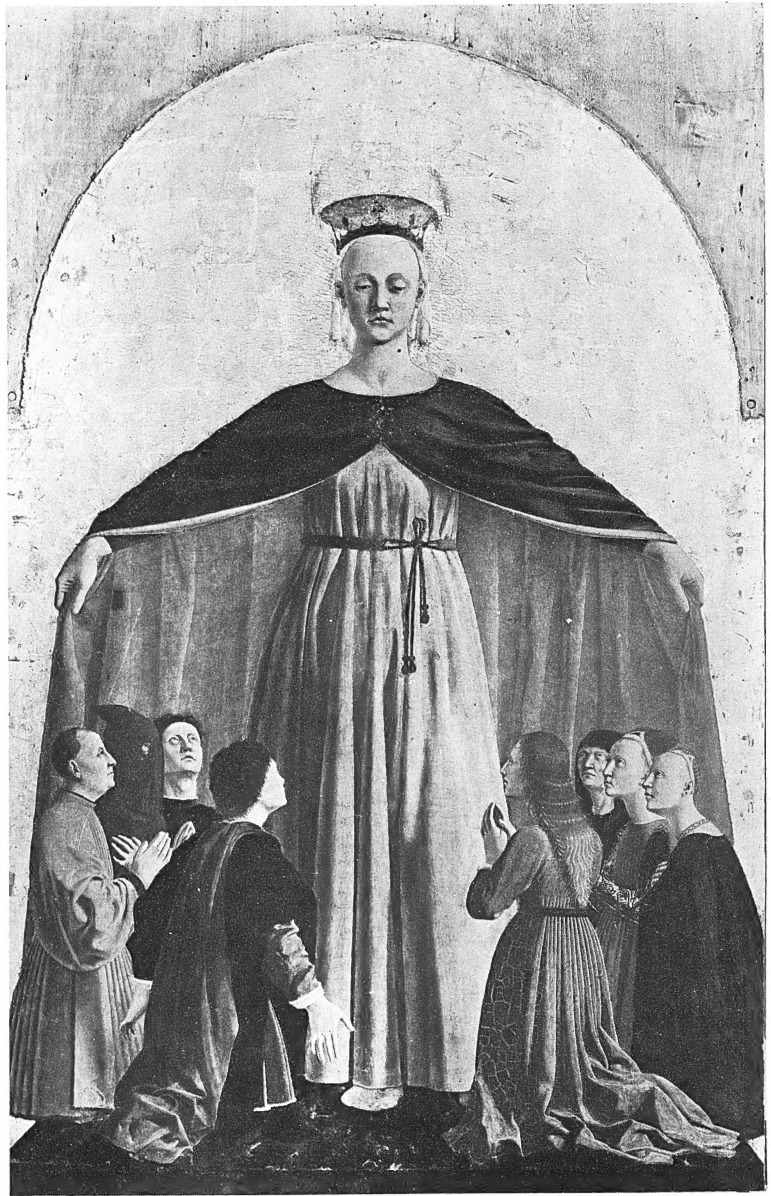
έγιναν για τις εκκλησίες του Σάν Σεπόλκρο. Τα επόμενα χρόνια ο Πιέρο αρχίζει να εργάζεται για τις μικρές αυλές της κεντρικής και βόρειας Ιταλίας. Η δραστηριότητά του εκεί θα είναι αποφασιστική για τη διάδοση της νέας έκφρασης, της αναγεννησιακής προοπτικής, έξω απ' την Τοσκάνη.

**Σ**΄ ΑΥΤΗ την εποχή ανήκει ο μικρός πίνακας ή *Μαστίγωση του Χριστού*, που βρίσκεται ακόμα σήμερα στο Ουρμπίνο. Τα τρία πρόσωπα στο πρώτο πλάνο είναι από τη συνωμοσία του 1444, που στοίχισε τη ζωή του Όνταντόνιο ντά Μοντεφέλτρο. Ο νεαρός πρίγκιπας εικονίζεται ανάμεσα στους δυο κακούς του συμβούλους που θα τον οδηγούσαν στο χαμό του και πού, έδω, τον «μαστιγώνουν» ήθικά, όπως οι Ρωμαίοι στρατιώτες το Χριστό· αυτός ο παραλληλισμός εξηγεί γιατί η θρησκευτική σκηνή απομονώνεται στο βάθος του πίνακα, όπου κατέχει μια δευτερεύουσα θέση.

Αυτός ο πίνακας μάς προσφέρει, συνάμα, μια εφαρμογή των νόμων της προοπτικής, που τους ακολουθεί με απόλυτη αυστηρότητα. Αυτό έχει αποδειχτεί χάρη σε μια λεπτομερειακή ανάλυση του Ροδόλφου Ουϊτκοβερ και δε θα μάς απασχολήσει εδώ. Μας ενδιαφέρει μόνο να παρατηρήσουμε πως ο Πιέρο χρησιμοποιεί τον κεντρικό άξονα του κτιρίου, δηλαδή την κάθετο που κόβει τον ορίζοντα, για να χωρίση τον πίνακα σε δυο μέρη που το καθένα γίνεται πια ένας ανεξάρτητος πίνακας.

Αυτή τη λύση θα την ακολουθήση ο Πιέρο και στις *Ιστορίες του Τιμιου Σταυρού* στο χορό του Άγιου Φραγκίσκου, στο Άρέτσο, που άρχισε να τις ζωγραφίζει στα 1452· είναι ολοφάνερη και γεμάτη συνέπειες σ' αυτές τις «διπλές ιστορίες». Είτε γιατί υποτάσσεται σε απαίτηση των πελατών του, είτε γιατί υπακούει σε μια ενδόμυχη προτροπή προσήλωσης στην παράδοση, ο Πιέρο επανέρχεται εδώ στη μεσαιωνική μέθοδο (πού, αν και την είχε κιόλας απορρίψει ο Τζιόττο, επιζούσε), δηλαδή να αφηγηται μέσα στην ίδια σκηνή δυο διαδοχικά επεισόδια του θρύλου. Τονίζοντας τον κεντρικό άξονα της σύνθεσης, φροντίζοντας να συμπέση μ' ένα στοιχείο κάθετο, αρχιτεκτονικό ή ό,τι άλλο, ο Πιέρο αγγίζει δυο στόχους διαφορετικούς και έν μέρει αντιθετικούς: ενώνει μέσα στο χώρο τις σκηνές, σε σχέση μ' ένα μοναδικό οπτικό σημείο, και, συνάμα, χωρίζει καθαρά τα δυο επεισόδια το ένα από το άλλο. Άλλα αυτή η μέθοδος έχει μια συνέπεια επαναστατική, έστω και άκουσια. Ο θεατής που κοιτάζει τα επεισόδια το ένα μετά το άλλο βλέπει δυο πίνακες ανεξάρτητους και συντεταγμένους, για πρώτη φορά στην ιστορία της Τέχνης, γύρω από ένα οπτικό σημείο που δε συμπίπτει πια με το κέντρο του πίνακα, σύμφωνα με τους κανόνες της προοπτικής που καθιέρωσαν ο Μπруνελλέσκι και ο Άλμπέρτι, παρά μετατίθεται σ' ένα άκρο. Οί μορφές δεν είναι πια τοποθετημένες σύμφωνα μ' έναν κεντρικό άξονα, παρά ριπιδωτά, πράγμα που δίνει μια αίσθηση ελευθερίας στις εικόνες του *Θανάτου του Αδάμ*, της *Βασίλισσας του Σαβᾶ στην ιερή γέφυρα*, στη *Δοκιμασία του Τιμιου Σταυρού* κλπ. Το επόμενο βήμα θα γίνει όταν οριστή ένα σημείο φυγής που να είναι πια όχι στις άκρες του πίνακα, παρά τελείως έξω από τα όριά του (γενικά από κάτω). Ο Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα δεν έκανε ποτέ αυτό το αποφασιστικό βήμα, αλλά βρίσκεται, όπως παρατηρήθηκε με πολλή ακρίβεια, στην αρχή του δρόμου που οδηγεί στον Βερνέζε.

Αυτή η μεταμόρφωση ενός παραδοσιακού δεδομένου σε καθοριστικό στοιχείο μιας θεμελιακά καινούριας άποψης μπορεί να σταθί σα σύμβολο της στάσης του Πιέρο. Η επανάστασή του ξεχωρίζει απ' αυτή του Μαζάτσιο ακριβώς γιατί δεν αποκόπηκε εντυπωσιακά από το παρελθόν, αλλά το μετέτρεψε σε μια σύνθεση πιο πλατιά, πιο καινούρια. Είδαμε ποιές ήταν οί σχέσεις του ζωγράφου με την υστερογοτθική τέχνη· αλλά αυτή η διαπίστωση ισχύει και για άλλες όψεις της προσωπικό-



2

τητας του Πιέρο, όχι μόνο για την καλλιτεχνική του υπόσταση. Ο ούμανισμός του Μαζάτσιο δείχνει να είναι βαθιά έχθρικός στο μύθο και σ' ό,τι είναι ιερό. Ο Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα παραδέχεται χωρίς αμφιβολία τον «άνθρωπο μέτρο των πάντων», όπως ο Άλμπέρτι, και μάλιστα στην κυριολεξία, αφού οί πίνακές του στήνονται σε σχέση με το ανθρώπινο ύψος. Άλλα ο Πιέρο, όπλισμένος μ' ένα εντυπωσιακά καινούριο μέσο, που είναι ή προοπτική, πραγματοποιεί το αντίθετο έγχειρημα από τον Μαζάτσιο: αποκαθιστά τα όσια και τα ιερά. Η τελετουργική επισημότητα των τοιχογραφιών στο Άρέτσο, ή άκινήσια στην όποία ή προοπτική υποχρεώνει τα σώματα μέσα στη φωτεινή ατμόσφαιρα, ή εντύπωση που προκαλεί ο καλλιτέχνης με μια ένταση σχεδόν φυσική, ώστε κάθε στοιχείο, κάθε χειρονομία, να εξαρτάται από έναν κανόνα που υποτάσσει τα πάντα, όλα αυτά αποτελούν κιόλας ένα γεγονός έντελως διαφορετικό από την επιθετικότητα του κοσμάκη του Κάρμινε που κατακλύζει τους δρόμους της Φλωρεντίας.

**Α**Σ ΕΞΕΤΑΣΩΜΕ τώρα έναν πίνακα σύγχρονο με τις τοιχογραφίες του Άρέτσο ή λίγο μεταγενέστερο την *Ανάσταση*, που ζωγράφισε ο Πιέρο στην πόλη όπου γεννήθηκε. Το έργο, ουσιαστικά καινούριο στις παραμικρές του λεπτομέρειες, διατηρεί παρ' όλ' αυτά, συνειδητά, μια ολόκληρη σειρά από παραδοσιακά στοιχεία, πράγμα που έκανε μερικούς να μιλήσουν για βυζαντινή επίδραση. Η σύνθεση προέρχεται από την εικόνα του δέκατου τέταρτου αιώνα που κοσμεί την Αγία Τράπεζα του καθεδρικού ναού του Μπόργκο Σάν Σεπόλκρο. Ο συμβολισμός — το πέρασμα απ' το χειμώνα στην άνοιξη



(τοπίο γυμνό και λιτό αριστερά, καταπράσινο δεξιά) κι από τη νύχτα στη μέρα (οί κοιμισμένοι κάτω, τὸ φῶς τῆς αὐγῆς στὸν οὐρανὸ) — εἶναι κοινὸς σ' ὅλους τοὺς ἀρχαίους γεωργικούς πολιτισμούς. Ἡ προοπτικὴ τονίζει τὴ θεία δύναμη ποὺ πηγάζει ἀπ' τὸν ἀναστημένο Χριστό. Ὁ ὀρίζοντας τοποθετεῖται σχετικὰ χαμηλὰ (στὸ ὕψος τοῦ ἄκρου τῆς σαρκοφάγου) καὶ ὁ κεντρικὸς ἄξονας συμπίπτει ἀκριβῶς μετὰ τὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ: γύρω του ὁργανώνονται τὰ στοιχεῖα τῆς σύνθεσης.

**Γ**ΙΑ Ν' ΑΝΤΙΑΛΗΘΟΥΜΕ τὴν τόσο ἰδιαίτερη θέση τοῦ Πιέρο σὲ σχέση μετὰ τὴν παράδοση, θὰ ἔπρεπε, νομίζομε, πέρα ἀπ' τὴν περιγραφὴ ποὺ ἱχνογραφήσαμε, νὰ ἐγκαταλείψωμε σὲ τελευταία ἀνάλυση τὸ καλλιτεχνικὸ πεδίο καὶ νὰ ἐξετάσωμε τὸ οἰκονομικὸ πλαίσιο τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, πὶδ στέρεο, σίγουρα, ἂν καὶ ὄχι ἀκόμα ἐντελῶς μελετημένο. Πρέπει νὰ δοῦμε πίσω ἀπὸ τὸν Μαζάτσιο τὴν ἐμπορικὴ καὶ βιομηχανικὴ Φλωρεντία καὶ τὴν ἐπεκτατικὴ ἀναγέννησίν της στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰῶνα ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει, ἐνῶ πίσω ἀπὸ τὸν Πιέρο στέκεται ἡ ἀγροτικὴ καὶ πατριαρχικὴ Ὁμβρική. «Συναναστροφὴ μετὰ εὐγενεῖς» καὶ «ἀγροτικὴ προέλευσις», αὐτὲς εἶναι «οἱ δύο βασικὲς ὁψεις τοῦ καλλιτέχνη», ὅπως πολὺ σωστὰ ὑπογράμμισε ὁ Μπιανκόνι. Ὁ Λόνγκι παλιότερα, στὴν ἀνάλυσή του γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα, εἶχε μιλήσει πολλὰς φορὲς γιὰ ἕναν «τόνο-ἐντονα ἀγροτικόν», γιὰ «ἀγροτικὴ οἰκειότητα», γιὰ ἕνα «Χριστὸ χωρικόν», γιὰ «νεανικὰ χρόνια στὸ ὑπαιθρον», γιὰ μιὰ Παναγία «χωριάτισσα σὰν ἕνα κορίτσι τῶν βουνῶν» καὶ γιὰ ἕνα Χριστὸ «δασόβιο καὶ σχεδὸν γελαδάρη», ποὺ «σὰ βλοσυρὸς γεωργὸς τῆς Ὁμβρικής ἀτενίζει ἀπ' τὴν ἄκρην τοῦ τάφου τὰ κτήματά του σ' αὐτὸ τὸν κόσμον». Παρατήρησε ἀκόμα «αὐτὸ τὸ γαλήνιο ἐνδιαφέρον γιὰ ἀφήγηση ποὺ χαρακτηρίζει τοὺς χωρικούς». Παραλλάζοντας κάπως τὸ κείμενο τοῦ Μπιανκόνι ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι αὐτὴ εἶναι ἡ «βασικὴ ὁψη» τοῦ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα καὶ ὅτι σὲ σύγκριση μ' αὐτὴν «ἡ συναναστροφὴ μετὰ εὐγενεῖς», ποὺ ὑπογράμμισε ὁ Χάουζερ, περνᾷ στὸ δεῦτερο πλάνο.

**Η** ΣΧΕΣΗ αὐτὴ μετὰ τὴ βασικὴ οἰκονομικὴ δομὴ τῶν διαφορῶν περιοχῶν τῆς Ἰταλίας γίνεται ἀκόμα πὶδ φανερὴ, πράγμα ποὺ εἶναι λογικόν, ὅταν ἀπὸ τὴ μελέτη τῆς προσωπικῆς τεχντροπίας ἐνὸς μόνο καλλιτέχνη περνᾷμε στὴ γενικὴ παρατήρηση τῶν ἐκφραστικῶν τρόπων ποὺ υἱοθέτησαν ἀπὸ κοινοῦ ὁμάδες ὁλόκληρες ζωγράφων. Ἐδῶ θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν μόνο τὸ περιβάλλον καὶ οἱ μαθητὲς τοῦ Πιέρο. Δὲν εἶναι δύσκολο ν' ἀντιληφθοῦμε πῶς τὰ πὶδ νεωτεριστικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς τεχντροπίας του δὲν τὰ ἐπανελάβαν καὶ δὲν τὰ ἐπεξεργάστηκαν οὔτε οἱ ἀγρότες ὁπαδοί του τῆς Ὁμβρικής καὶ τῆς ἐπαρχίας Μάρκε, οὔτε οἱ ἀριστοκράτες τῆς Φερράρας, παρὰ μόνο ὁ Ἄντονέλλο ντὰ Μεσσίνα. Τὸν ἀκολούθησαν κυρίως οἱ Βενετσιάνοι ποὺ εἶχαν, ἀνάμεσα στ' ἄλλα, τὴν καλὴ τύχη νὰ ζοῦν στὸ πὶδ πλούσιο ἐμπορικὸ καὶ τραπεζικὸ κέντρο τῆς Ἰταλίας.

Ὁ Λόνγκι παρατηρεῖ ὅτι «ἡ δημιουργία τοῦ Πιέρο διαφέρει ἀπὸ τὴ λεγόμενη τέχνη τῆς „ἐμπνευσης“, ποὺ ἐπιχειρεῖ παρορμητικὰ τὴν ψυχρὴ ἀναθεώρηση τῆς τεχντροπίας» καὶ παίρνει μιὰ ἀντίθετη κατεύθυνση. Προσχεδιάζοντας τὸν πίνακα, θέτει πρῶτα ἕνα θεώρημα, ποὺ καταπιάνεται ὕστερα νὰ τὸ ντύσῃ καὶ νὰ τὸ ἀπαλύνῃ κάπως μ' ἕνα θέαμα. Αὐτὴ ἡ διάκριση ἀνταποκρίνεται ἀκριβῶς σ' αὐτὴν ποὺ καθιέρωσε ἀνάμεσα στὰ διαφορετικὰ μέρη τῆς ζωγραφικῆς ἡ θεωρία τοῦ Ἀλμπέρτι κι ὁ ἴδιος ὁ Πιέρο: «ἡ ζωγραφικὴ ἐμπεριέχει τρία κύρια μέρη, ποὺ εἶναι, κατὰ τὴ γνώμη μας, τὸ σχέδιο, τὸ μέτρημα καὶ ὁ χρωματισμός... Μετὰ τὸ χρωματισμὸ θέλομε νὰ ξαναβροῦμε τὰ χρώματα ὅπως μᾶς τὰ παρουσιάζουν τὰ ἀντικείμενα στὴν πραγματικότητα, φωτεινὰ ἢ σκοτεινὰ, ἀνάλογα μετὰ τὶς φωτεινὲς ἀκτίνες ποὺ τὰ ἀλλά-

ζουν». Ὁ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα θὰ ἐνδιαφέρεται πάντα καὶ πρὶν ἀπ' ὅλα γι' αὐτὸ τὸ τελευταῖο πρόβλημα, δηλαδὴ νὰ γνωρίσῃ «πῶς οἱ ἰδιότητες τῆς ἐπιφάνειας δείχνουν ν' ἀλλάζουν» ἀπὸ τὰ «φῶτα». Τὸ ἐπιβεβαιώνουν ἔργα του ποὺ ἀκολουθοῦν τὴν περίοδο τοῦ Ἀρέτσο: τὸ *Πολύπτυχο τῆς Περούτζια*, τὸ *Πολύπτυχο τοῦ Ἀγίου Ἀδγουστίνου* στὸ Μπόργκο Σάν Σεπόλκρο (1454-1469), τὸ *Δίπτυχο τοῦ Οὐρμπίνο* (1465 περίπου), ἡ *Εἰκόνα Βωμοῦ τοῦ Οὐρμπίνο* (1472-1474), ἡ *Παναγία τῆς Σενιγκάλλια*, ἡ *Παναγία* τῆς Οὐϊλλιαμστάουν καὶ ἡ *Γέννησις τοῦ Χριστοῦ* τοῦ Λονδίνου.

**Η** ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ αὐτὴ ἀντιστοιχοῦσε στὴν παλιὰ ἐπιθυμία τοῦ Ντομένικο Βενετσιάνο, ποὺ δοκίμαζε νὰ ξαναβρῇ, στὸ βάθος τῆς προοπτικῆς, τὶς ὀπτικὲς καὶ αἰσθητὲς ἀξίες τῆς ὑστερογοθτικῆς περιόδου. Ὅμως τώρα ὁ Πιέρο μπορούσε νὰ δῇ τὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα αὐτῶν τῶν ἀναζητήσεων στὴν τέχνη τοῦ Γιάν βάν Ἀυκ καὶ τοῦ Ρογήρου βάν ντέρ Βάουντεν.

Εἶχε κιόλας πετύχει τὸ πὶδ ὠραῖο ἀποτέλεσμα, σχετικὰ μετὰ τὸν ἐσωτερικὸ φωτισμό, στὸ περίφημο «νυχτερινόν» ἀπὸ τὸ *Ὁνειρο τοῦ Κωνσταντίνου*, ἕνα ἀπὸ τὰ ὑψηλότερα ποιητικὰ εὐρήματα τῆς ἰταλικῆς τέχνης.

Σ' ἕνα ἔργο ὅπως ὁ *Εὐαγγελισμὸς τοῦ Πολύπτυχου τῆς Περούτζια* τὸ φῶς ἔχει μιὰ πολὺ ἀκριβῆ λειτουργία: προβάλλει τὴ σκιά τοῦ περιστύλιου κι ἀφήνει στὸ μισοσκόταδο τὸ πρόσωπο τοῦ ἀγγέλου, φροντίζοντας παράλληλα νὰ λάμπουν οἱ μεταλλικοὶ φωτοστέφανοι. Καταλαβαίνομε πῶς ἕνα τέτοιο ἔργο θέλει νὰ «ἐξάρῃ» καὶ νὰ «προσδιορίσῃ» τὰ χρώματα («ἡ σκιά σκοτεινιάζει τὸ χρῶμα, τὸ φῶς τὸ ξεκαθαρίζει ἐκεῖ ὅπου πέφτει... Βλέπομε πῶς ἡ σκιά ἀλλοιώνει τὰ χρώματα: ὅσο ἀδξάνει ἡ σκιά, τὰ χρώματα σκοτεινιάζουν, ἐνῶ τὸ φῶς, ποὺ δυναμώνει τὰ χρώματα, τοὺς δίνει ἀέρα καὶ τὰ ξεκαθαρίζει» — Ἀλμπέρτι). Κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδρασή του, ἡ γούνα φαίνεται γούνα, τὸ μέταλλο δείχνει μέταλλο, τὸ μάρμαρο γίνεται μάρμαρο. Κι αὐτὸ δὲν ὀφείλεται μόνο στὶς δυνατότητες τῆς τεχνικῆς τῆς ζωγραφικῆς μετὰ λάδι, ποὺ εἶναι φλαμανδικῆς καταγωγῆς, ἀλλὰ σὲ μιὰ καινούρια περιέργεια ποὺ δίνει σημασίαν στὶς μικρολεπτομέρειες τῶν ἀντικειμένων, στὰ «ἐπεισόδιά» τους.

**Ο** ΠΙΕΡΟ εἶχε κιόλας λύσει μετὰ θαυμαστὸ τρόπο τὸ πρόβλημα τοῦ πορτραίτου, στὰ λίγα δείγματα ἀπ' τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἀρέτσο, υἱοθετώντας ἕναν τρόπο ποὺ ταίριαζε στὴ νέα τέχνη, δηλαδὴ μιὰ ἀπεικόνισις στὰ τρία τέταρτα ποὺ ἐπέτρεπε νὰ τονίζεται ἡ αἴσθησις τῆς προοπτικῆς. Ἀλλὰ στὰ πορτραῖτα τοῦ *Φεντερίκο ντὰ Μοντεφέλτρο* καὶ τῆς γυναίκας του ἐπιστρέφει στὴν παραδοσιακὴ στάση τῶν πορτραίτων τῶν μεταλλίων. Καταφέρνει ὅμως νὰ μεταβάλῃ βαθιὰ τὸ νόημά τους. Αὐτὰ δὲν εἶναι πιά προφίλ ποὺ ξεχωρίζουν πάνω σ' ἕνα σκοτεινὸ βάθος, παρὰ ὅγκοι μιᾶς τέλει γεωμετρίας: πίσω τους ἀνοίγονται τοπία ἀπλόχωρα ποὺ ἐνοποιοῦν τὸ χῶρο, κυκλωμένα ἀπὸ τὰ ὅρια τοῦ πίνακα. Μιὰ διάφανη ἀτμόσφαιρα τὰ τυλίγει καὶ ἐπιτρέπει νὰ συλλάβωμε, ὅπως στοὺς μεγάλους Φλαμανδοὺς ζωγράφους, καὶ τὶς παραμικρὲς λεπτομέρειες. Ἀλλὰ, ἀντίθετα ἀπ' αὐτοὺς, δὲν εἶναι ἕνα ὄραμα ποὺ τὸ προσεγγίζει τεχνητὰ: τὸ δικό του ὄραμα ἐκφράζει τὴν ἀπόστασις καὶ τὶς ἀξίες τοῦ χώρου. Σ' αὐτὴ τὴν κατεύθυνση τοῦ συναγωνισμοῦ μετὰ τὴ φλαμανδικὴ ἐπιτήδευσιν, τὸ πὶδ προχωρημένο ἐπίτευγμα τῆς τέχνης τοῦ Πιέρο εἶναι, σίγουρα, ἡ *Παναγία τῆς Σενιγκάλλια*. Μποροῦμε νὰ παρατηρήσωμε στοιχεῖα ἐπιτήδευσιν, ἀνάλογα μετὰ τῶν Φλαμανδῶν, στὸ κομψὸ χέρι τοῦ ἀγγέλου δεξιά, στὰ κοράλλια ἀπ' τὸ περιδέριο τοῦ Βρέφους, διάστικτα ἀπὸ μικροσκοπικὲς φωτεινὲς ἀνταύγειες, στὸ πέπλο τῆς Παρθένου, μεταξένιο, διάφανο, ἀραχνούφαντο, ὅλο πτυχές. Τὸ φῶς ποὺ διαπερνᾷ τὰ τζάμια τοῦ παράθυρου δείχνει μιὰ χρυσὴ σκόνη νὰ χορεύῃ στὸν ἀέρα καὶ στεφανώνει τὸν ἄγγελο, ἀντίθετα στὸ φῶς, μ' ἕνα



φυσικό φωτοστέφανο από μαλλιά· αυτή ή σύνθεση οπτικής παρατήρησης και γεωμετρικής δημιουργίας είναι σίγουρα ή πιο καταπληκτική σ' όλη την τέχνη του δέκατου πέμπτου αιώνα.

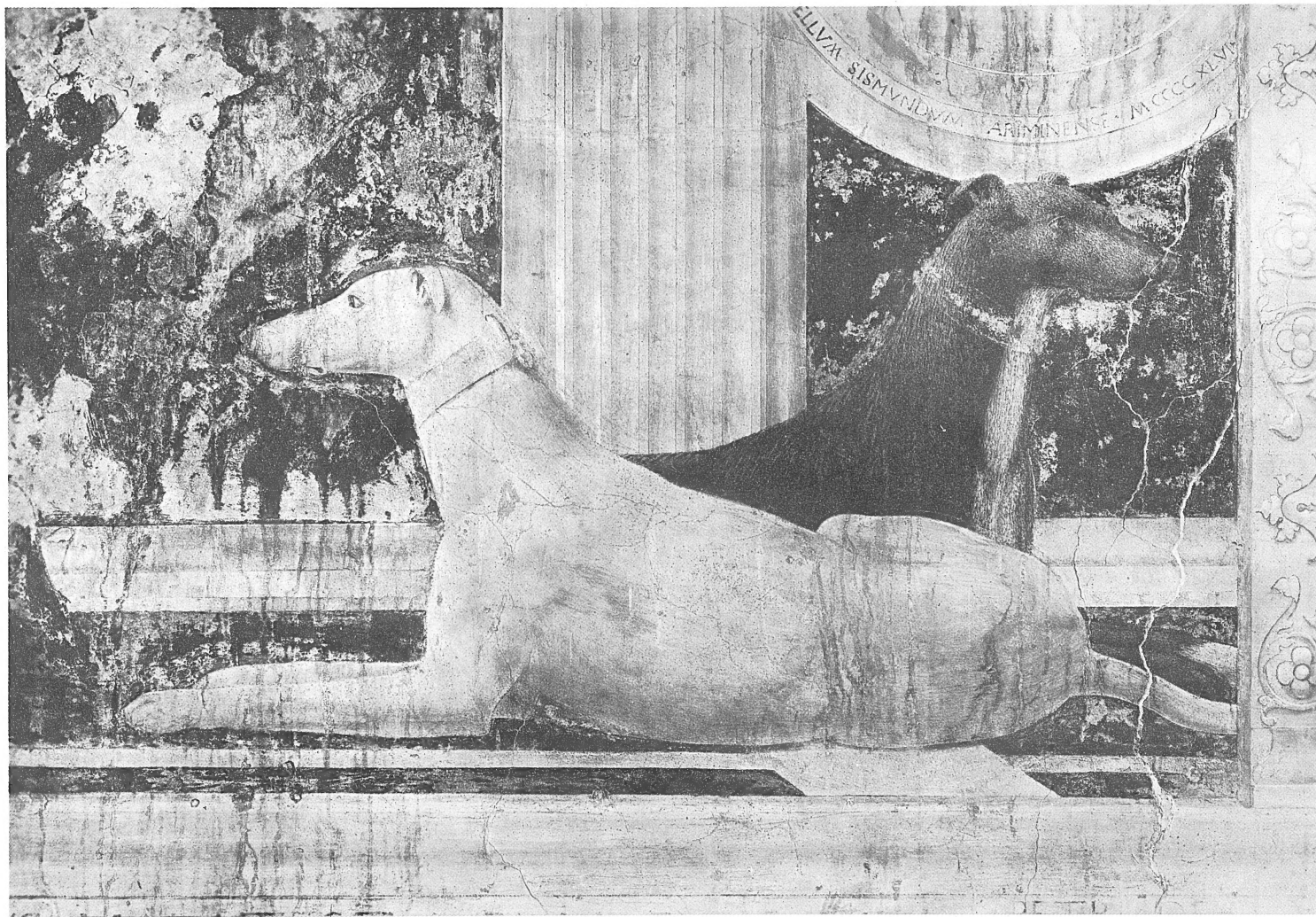
**Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΚΑΙ ΤΕΣΣΕΡΕΙΣ ΑΓΓΕΛΟΙ** τής Ουίλλιαμστάουν, πίνακας πού προόριζε για έναν ιδιώτη, και ή *Εικόνα Βωμοῦ τοῦ Οὐρμπίνο* (σήμερα φυλάσσεται στην Πινακοθήκη Μπρέρα τοῦ Μιλάνου), πού αποτελεί τὸ πιδ σημαντικό ἔργο τῆς τελευταίας περιόδου τοῦ καλλιτέχνη, εἶναι ἔργα πού ζητοῦν, εἰκονογραφικά, τὴ μεγαλύτερη δυνατή μετωπικότητα. Εἶναι ἐξαιρετικά ἐνδιαφέρον νὰ προσέξωμε πῶς ὁ Πιέρο ἐκμεταλλεύεται τὴν τυχαία ἀνακάλυψη πού ἔκανε στὸ Ἀρέτσο. Μετατοπίζει ἐλαφρὰ τὴν κεντρικὴ μορφή σὲ σχέση με τὸν ἄξονα τῆς σύνθεσης καὶ πετυχαίνει ἔτσι γιὰ τ' ἄλλα πρόσωπα, σὲ συνδυασμὸ καὶ με τὴν ἡμικυκλικὴ τοποθέτηση, μιὰ διάταξη λυτρωμένη ἀπὸ κάθε ἄκαμπτη συμμετρία. Ὁ ὀρίζοντας βρίσκεται ἄρκετὰ ψηλά, ἔτσι πού νὰ μὴν τονίζει ὑπερβολικά τὸ μεγάλο ἀριθμὸ προσώπων· στὴν *Παναγία* τῆς Ουίλλιαμστάουν αὐτὸς ὁ ὀρίζοντας εἶναι στὸ ἐπάνω μισὸ τμήμα τοῦ πίνακα, στὸ ὕψος τοῦ χεριοῦ τῆς Παναγίας· στὴν *Εικόνα Βωμοῦ τοῦ Οὐρμπίνο*, στὸ ὕψος τοῦ χεριοῦ τοῦ Ἀγίου Φραγκίσκου πού κρατᾷ τὸ Σταυρό. Ὁ χῶρος ἔχει μιὰ κάπως λοξὴ διάταξη, ἐπιδιώκοντας νὰ περιλάβῃ καὶ τὸ θεατὴ. Τὸν ἴδιο σκοπὸ ἐπιδιώκει, στὴν *Εικόνα Βωμοῦ τοῦ Οὐρμπίνο*, ἡ ἄλλη διαγώνιος πού ὑποδεικνύεται καθαρά ἀπὸ τὴ χειρονομία τοῦ Ἀγίου Ἱερωνύμου καὶ ἀπὸ τὴν πλάγια τοποθέτηση τῶν ποδιῶν τῆς Παναγίας πού ρίχνει τὸ βλέμμα της στὸ πρόσωπο τοῦ Φεντερίκο ντὰ Μοντεφέλτρο, γονατιστοῦ στὸ πρῶτο πλάνο. Δίπλα στὴν ἀπάθεια τῶν θρησκευτικῶν εἰκόνων τῆς πρώτης του περιόδου,

ὅπως ἡ *Βάπτισμα τοῦ Χριστοῦ* τοῦ Λονδίνου, ἡ *Μαστίγωση τοῦ Χριστοῦ* τοῦ Οὐρμπίνο ἢ ἡ *Ἀνάσταση* τοῦ Σάν Σεπόλκρο, ἔχομε ἐδῶ μιὰ «Ἱερὴ Συνομιλία», ὅπου ἡ ἱερατικὴ στάση ἀπαλύνεται ἀπὸ ἓνα οἰκεῖο ὕφος πού θυμίζει τὸν Τζιοβάννι Μπελλίνι καὶ τοὺς καλλιτέχνες τῆς βενετσιάνικης σχολῆς.

Ἡ τέχνη τῆς Φερράρας, πού γεννήθηκε γύρω στὰ 1450 με τὴ μεγαλοφυΐα τοῦ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα, ἀφοῦ γνώρισε, με τὸν Τούρα καὶ τὸν Κόσσα, τὶς «γοθικὲς ἐρμηνεῖς τῆς Ἀναγέννησης», ἔγινε πιδ τρυφερὴ με τὸν Ἑρκολε ντὰ Ρομπέρτι. Καὶ καθὼς αὐτὰ τὰ χρόνια ὁ νεαρὸς Περούτζινο ἦταν μαθητὴς τοῦ Πιέρο στὸ Σάν Σεπόλκρο, μπόρεσε ν' ἀνοίξῃ ἓνα δρόμο γιὰ τὸν Ραφαήλ ἀποφεύγοντας τὴν πολυδουλεμένη τεχνοτροπία τοῦ Βερρόκκιο. Τὴν ἴδια ἐποχὴ στὴ Βενετία ὁ Τζιοβάννι Μπελλίνι ἀρχίζει νὰ ὑψώνῃ, πάνω στὴ χρυσαφένια κλίμακα τοῦ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα, τὸ πιδ ὠραῖο καὶ ἀγνό του τραγούδι.

Τὸ σύστημα προοπτικῆς πού ὁ Πιέρο χρησιμοποίησε καὶ καθόρισε με θεωρήματα καὶ ὁδηγίες στὴν πραγματεία του «Περὶ προοπτικῆς στὴ ζωγραφικὴ» ἔγινε ἀπόλυτος κανόνας γιὰ τὴ νέα ἔκφραση τῆς ζωγραφικῆς. Ἀρκοῦσε νὰ σέβωνται τυφλὰ αὐτὸ τὸν κανόνα, κι ὅλα ἐπιτρέπονταν· ἔξω ἀπ' αὐτὸ τὸν κανόνα δὲν ὑπῆρχε καμιὰ σωτηρία. Ἀκόμα καὶ περιοχὲς σὰν τὴ Λομβαρδία, πού δείχνουν ἓναν κάποιο ἐνδοιασμὸ νὰ ἐγκαταλείψουν τὸν καθαρὰ ὀπτικὸ παράδεισο τῆς γοθικῆς τέχνης, θὰ τὸν υἱοθετήσουν καὶ θὰ ὑποκύψουν σ' αὐτὸν (με τὴν καθοδήγηση τοῦ Μπραμάντε, πού μαθήτεψε κοντὰ στὸν Πιέρο στὸ Οὐρμπίνο). Ὁ καλλιτέχνης ἔμεινε ἐπίμονα πιστὸς στὸν ἑαυτὸ του σαράντα ὀλόκληρα χρόνια καὶ πέτυχε νὰ ἐπιβάλλῃ σ' ὅλη τὴν Ἰταλία τὴν καινούρια του ἀντίληψη γιὰ μιὰ «προοπτικὴ σύνθεση φόρμας καὶ χρώματος».

3





## ‘Ο Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα καὶ ἡ τέχνη τοῦ φωτός

ΣΤΗΝ ΑΡΧΗ στάθηκε ἕνας τοπικὸς ζωγράφος, ἔπειτα τὸν ξεχώρισε ὁ περίφημος Παντόλφο Μαλατέστα, ἄρχοντας τοῦ Ρίμινι, καὶ ὁ ἀντίπαλος καὶ νικητὴς του Φεντερίκο ντὰ Μοντεφέλτρο, δούκας τοῦ Οὐρμπίνο, καὶ ξαφνικὰ γνώρισε τὴ φήμη. Καὶ μὲ τοὺς μεταγενέστερους ἔγινε τὸ ἴδιο. Ἄν καὶ ἦταν τῆς μόδας γιὰ ἕναν καιρὸ καὶ μάλιστα ἐνθουσίασε ἀφάνταστα, ὁ Πιέρο γνώρισε λίγο-πολὺ μεγάλες περιόδους λήθης. Ὁ αἰώνας μας, ἀπὸ ἀντίδραση στὴ φλωρεντινὴ σχολή, τὸν ἀνεβάζει στὰ οὐράνια, τοῦ ἀποδίδει ἕνα σωρὸ ἀνακαλύψεις τῶν προκατόχων του, σὰ νὰ μὴν ἔφτανε ἡ ζωγραφικὴ του γιὰ νὰ δικαιώσῃ τὴ δόξα του. Ὅπως οἱ σύγχρονοί του, ὁ Ἀντρέα ντέλ Καστάνιο καὶ ὁ Μαντένια, δημιούργησε μιὰ τεχνοτροπία τέλεια προσωπικὴ κι ἀπαράμιλλη. Ποιὸς θὰ μπορέσῃ, ὅταν τὶς δῇ, νὰ σβῆσῃ ἀπ’ τὴ μνήμη του τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἀρέτσο, αὐτὰ τὰ πέτρινα πρόσωπα μὲ τὸν τεράστιο λαιμό, τὰ μικρὰ μάτια, τὰ ἄκαμπτα χαρακτηριστικά, πού εἶναι σὰ νὰ ἔρχονται ἀπὸ ἕναν ἄλλο κόσμον, τὸν κόσμον τοῦ ὁράματος τοῦ ζωγράφου; Δείχνουν μάλιστα κάπως κατάπληκτα πού βρίσκονται πάνω στὴ γῆ μας καὶ ἔχουν ἕνα περίεργο καὶ μυστηριακὸ ὕφος πού τόσο πολὺ γοητεύει μερικοὺς ἀπὸ μᾶς.

Κι ὅμως τὴν προσωπικότητά του τὴν ὁλοκλήρωσε μέσα στὸν ἀναβρασμὸ τῆς Φλωρεντίας τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα, τῆς

τόσο φιλόξενης γιὰ τὰ ταλέντα. Σὰν ὅλους τοὺς συγχρόνους του, ἀνακάλυψε τὶς τοιχογραφίες τοῦ Μαζάτσιο, τόσο ἀπλὲς μέσα στὸ μεγαλεῖο τους πού καμιά κριτικὴ τῆς ἐποχῆς μας δὲν τὶς ἀγγίζει. Ἀλλὰ ὁ Πιέρο κατάλαβε πὼς ὁ Μαζάτσιο εἶχε ἐνώσει τὸ καλλιτεχνικὸ σῶμα καὶ τὸ καλλιτεχνικὸ πνεῦμα σὲ μιὰ πνευματικὴ σύνθεση πού θὰ τὴν ἔλεγε κανεὶς μοναδικὴ στὸν κόσμον, ἂν δὲν εἶχε ὑπάρξῃ ὁ Τζιόττο. Γνώρισε ἐπίσης τὸν Πάολο Οὐτσέλλο, πού προσπαθοῦσε νὰ ἐφαρμόσῃ στοὺς πίνακές του τὴν προοπτικὴ, πού τὴ βρῆκε, ἢ καλύτερα τὴν ξαναβρῆκε, ἂν καὶ μὲ ἀλλιῶτικο τρόπο, ὁ Μπρουνελλέσκι, ὁ ἀρχιτέκτονας τοῦ τρούλου τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τῆς Φλωρεντίας. Ἐργάστηκε μαζί μὲ τὸν Ντομένικο Βενετσιάνο, ἀλλὰ καθὼς δὲν ξέρομε μὲ βεβαιότητα παρὰ ἕνα μόνο ἔργο τοῦ τελευταίου, σήμερα στὴν Πινακοθήκη Οὐφφίτσι τῆς Φλωρεντίας, εἶναι δύσκολο νὰ μάθωμε ὡς ποιό βαθμὸ δέχτηκε τὴν ἐπιρροή του. Βλέπομε ὅμως καθαρὰ ὅτι ἐνδιαφέρθηκε γιὰ τὴν τέχνη τοῦ Ντονατέλλο, καὶ μάλιστα τόσο πολὺ πού δείχνει νὰ θέλῃ νὰ μιμηθῇ τὶς μεγαλειώδεις δημιουργίες τοῦ γλύπτη. Ἄς μὴν ξεχνᾶμε ὅτι ὁ Ντονατέλλο εἶναι, μαζί μὲ τὸν Μπρουνελλέσκι καὶ τὸν Μαζάτσιο, ἕνας ἀπὸ τοὺς τρεῖς μεγάλους καινοτόμους τῆς Ἰταλικῆς Ἀναγέννησης. Λίγα χρόνια ἀργότερα, στὴν Πάδουα, ὁ νεαρὸς Μαντένια παρακινεῖται ἀπὸ τὸν Ντονατέλλο καὶ δημιουργεῖ ἕναν

κόσμον συγγενικὸ μ’ αὐτὸν τοῦ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα.

Μὲ τὴν ἐπαφή του μ’ αὐτὲς τὶς μεγαλοφυΐες, ὁ Πιέρο νιώθει νὰ ξυπνᾷ ἡ δική του. Τὸν συνεπαίρνει κι αὐτὸν ὁ καλλιτεχνικὸς, ἐπιστημονικὸς καὶ φιλοσοφικὸς πυρετὸς πού εἶχε πιάσει λίγο-πολὺ ὅλους τοὺς Φλωρεντινοὺς καλλιτέχνες. Ἀντιλαμβάνεται πολὺ γρήγορα πὼς ὁ χῶρος καὶ τὸ φῶς εἶναι στοιχεῖα τῆς προοπτικῆς· θὰ λύσῃ τὰ προβλήματα πού δημιουργοῦν, σὰ νὰ ἦταν παιχνιδάκια, στὰ πορτραῖτα τοῦ δούκα τοῦ Οὐρμπίνο καὶ τῆς πρώτης του γυναίκας, τῆς Τζεντίλε Μπρανκαλεόνε, πού πέθανε στὰ 1457 — καὶ ὅχι τῆς Μπαττίστα Σφόρτσα, τῆς δεύτερης γυναίκας του, ὅπως διαβάζομε τόσο συχνὰ (πίνακες X καὶ XI). Τὰ προφίλ διαγράφονται πάνω στὸν οὐρανό, πράγμα πού τὸ ἀπόφευγαν ὡς τότε οἱ ζωγράφοι. Διακρίνομε μακριὰ ἕνα ἀπλόχωρο τοπίο μὲ λόφους καὶ καλλιεργημένους ἀγρούς, πού συμβολίζουν τὴν καλὴ διακυβέρνηση τοῦ δούκα μὲ τὸ ἀετίσιον προφίλ καὶ τὸ ἔξυπνο μέτωπο κάτω ἀπ’ τὸ κόκκινο καπέλο. Θὰ τὸν ζωγραφίσῃ ἀκόμα μιὰ φορὰ γονατισμένο ἐμπρὸς στὴν Παναγία (πίνακας XVI). Μέσα σ’ ἕνα παρεκκλήσι ἀντάξιο τοῦ Μπρουνελλέσκι ὑψώνονται, ἄκαμπτες καὶ ἀπαθεῖς, οἱ μορφές, πιὸ πολὺ σὰν κολόνες παρὰ σὰν καρυάτιδες. Ἡ Παναγία, πριγκιπικὴ στὴ μεγαλόπρεπη γαλήνη της, κρατᾷ τὸ γυμνὸ Βρέφος ξαπλωμένο στὰ γόνατά





- 1 - *Τὸ ὄνειρο τοῦ Κωνσταντίνου*, Ἀρέτσο, Ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου.
- 2 - *Ἡ Παναγία τοῦ Ἑλέους*, Μπόργκο Σάν Σεπόλκρο, Δημοτική Πινακοθήκη.
- 3 - *Ὁ Μαλατέστα καὶ ὁ Ἅγιος Σιγισμόνδος* (λεπτομέρεια μὲ τὰ δυὸ σκυλιά), Ρίμινι, Ναὸς τῶν Μαλατέστα.
- 4 - *Ὁ Ἅγιος Ἰερώνυμος μὲ ἓναν πιστό*, Βενετία, Πινακοθήκη τῆς Ἀκαδημίας.

4

της. Ἀπορεῖ κανένας καὶ θαυμάζει πῶς ὁ ἴδιος καλλιτέχνης μπόρεσε νὰ ζωγραφίσῃ αὐτὴ τὴν παράξενη ἔγκυο ὑπηρέτρια μὲ τὸ ξεκούμπωτο φόρεμα καὶ τὸ χέρι στὴν κοιλιά, στὸ ἔργο πού φιλοτέχνησε μετὰ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἀρέτσο γιὰ τὸ μικρὸ παρεκκλήσι τοῦ χωριοῦ Μοντέρκι. Μερικοὶ κριτικοὶ τὸν περασμένο αἰῶνα θέλησαν νὰ δοῦν ἐδῶ τὴν ἀπόδειξη πῶς ὁ Πιέρο δὲν πίστευε στὴν Πανάχραντο Σύλληψη! Ξεχνοῦσαν πῶς ἡ ἴδια ἡ λειτουργία λέει: «Εὐλογητὸς ὁ Καρπὸς τῆς κοιλίας Σου»! Πρόκειται γιὰ ἓνα τόλμημα τοῦ καλλιτέχνη, πού ζωγραφίζοντας μιὰ Παναγία γιὰ χωρικοὺς συμπατριῶτες τῆς μάνας του θέλησε νὰ τοὺς θυμίσῃ μὲ τραχὺ τρόπο τὸ μεγαλεῖο αὐτῆς τῆς μητρότητος καί, ἴσως, κάθε μητρότητος. Ἄς ποῦμε πῶς ἡ Παρθένος-πριγκίπισσα τοῦ Μιλάνου καὶ ἡ ὑπηρέτρια τοῦ Μοντέρκι θυμίζουν κι οἱ δυὸ τους τὸ Μυστήριον καὶ πῶς ὁ Πιέρο ἀποκαλύπτεται μ' αὐτὰ τὰ δυὸ ἔργα σὰν ἓνας τόσο λεπτὸς ψυχολόγος ὅσο καὶ δυνατὸς καλλιτέχνης.

Τὸ πιὸ φημισμένο ἀριστούργημα τοῦ Πιέρο, πού δὲ ζωγράφισε παρὰ ἀριστουργήματα, βρίσκεται στὴ χαριτωμένη μικρὴ πολιτεία τοῦ Ἀρέτσο. Κι ὅμως ὑπάρχει πιὸ μεγάλη ἀπογοήτευση ἀπ' αὐτὴ πού αἰσθάνεται κανεὶς μπαίνοντας στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου, μιὰ θλιβερὴ καὶ παραδολὴ ἀποθήκη, ὅπου ὁ Σπινέλλο Ἀρετίνο, συνεχίζοντας τὴν παράδοση τοῦ Τζιόττο,

ζωγράφησε ἓναν ἄγγελο μ' ἀρχοντικὸ πρόσωπο καὶ ὀλόγυρα τοῦ ἓνα στρόβιλο ἀπὸ φωτεινὰ ροῦχα πού τονίζουν τὴ χάρη του; Ὁ Πιέρο ζωγράφησε τὸ *Θρόνο τοῦ Τιμίου Σταυροῦ* στὸ χορὸ, ὅπου τὸ ἐκτυφλωτικὸ φῶς πού ἔρχεται ἀπὸ τὸ μοναδικό του παράθυρο ὑποχρεώνει σὲ ἀκροβασίες ἀκόμα πιὸ δύσκολες ἀπὸ κεῖνες πού ἀπαιτεῖ ἡ ὁροφὴ τῆς Καπέλλα Σιξτίνα στὴ Ρώμη.

Ὁ Πιέρο μᾶς ἀφηγεῖται τὸ θρόνο τοῦ Σταυροῦ: ὁ Ἀδάμ, λίγο πρὶν πεθάνῃ, παραγγέλνει στὸ γιό του Σήθ νὰ φυτέψῃ ἓνα κλωνάρι ἀπὸ τὸ δέντρο τοῦ παραδείσου, δῶρο τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ. Τὸ δέντρο φύτρωσε. Ὁ βασιλιάς Σολομών ἐντυπωσιάζεται ἀπὸ τὴ λαμπρότητά του καὶ βάζει νὰ τὸ κόψουν γιὰ νὰ τὸ χρησιμοποιήσῃ στὸ χτίσιμο τοῦ Ναοῦ στὰ Ἱεροσόλυμα. Ἀλλὰ οἱ ἐργάτες τὸ κλαδεύουν ἄσχημα καί, γιὰ νὰ καλύψουν τὸ σφάλμα τους, τὸ βάζουν σὲ μιὰ λιμνούλα γιὰ γεφυράκι. Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἡ βασίλισσα τοῦ Σαβᾶ, γοητευμένη ἀπὸ τὴ σοφία τοῦ Σολομώντα, ἔρχεται στὰ Ἱεροσόλυμα. Ἐμπρὸς στὴ γέφυρα, συνεπαρμένη, ὁραματίζεται τὸ Χριστό, σταυρωμένο πάνω σ' αὐτὸ τὸ Τιμιο Ξύλο. Πέφτει στὰ γόνατα νὰ τὸ προσκυνήσῃ. Αὐτὴ ἡ σκηνὴ μᾶς δίνει τὸ κλειδί τῆς ψυχολογίας τοῦ καλλιτέχνη. Αὐτὰ τὰ πέτρινα πλάσματα γεννήθηκαν μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ ἐπιτελέσουν μιὰ ἱεροτελεστία.

Ξαναβρίσκομε τὴν ἴδια ἐπισημότητα

στὴν *Ἀνάσταση* τοῦ Σάν Σεπόλκρο. Αὐτὸ τὸ ἔργο, θαυμάσια διατηρημένο στὸ χῶρο ὅπου ζωγραφίστηκε, μᾶς δείχνει, καλύτερα ἀκόμα ἀπ' τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἀρέτσο, τὴν ἐκθαμβωτικὴ τεχνικὴ τοῦ ζωγράφου, τὴν τέχνη του στὶς μεταβάσεις, τὴν ἀέρινη τελειότητα, τὴν ἔννοια τῶν πλαστικῶν ἀξιών. Ὁ ξανθὸς Χριστός, λουσμένος στὸ φῶς, ντυμένος ἓνα ρόδινο φωτεινὸ ἱμάτιο, δείχνει ἀλήθεια, ἀντίκρου στοὺς ἀποκοιμισμένους ἀγροίκους στρατιῶτες, νικητῆς τοῦ θανάτου καὶ τοῦ σκότους. Ὁ Ραφαήλ, πού πέρασε ἀπὸ τὸ Σάν Σεπόλκρο, θὰ θυμηθῇ αὐτοὺς τοὺς Ρωμαίους στρατιῶτες ὅταν θὰ ζωγραφίσῃ στὸ Βατικανὸ τὴν *Ἀπελευθέρωση τοῦ Ἁγίου Πέτρου*.

Αὐτὸς ὁ ζωγράφος, πού τόσο εἶχε ἀγαπήσει τὸ φῶς, τυφλώθηκε καὶ ἔγραψε, ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἴσως, τὶς σοφὲς πραγματείες του πού συνέβαλαν στὴ φήμη του. Οἱ δυὸ μεγάλοι μαθητὲς του, ὁ Μελόττο ντὰ Φορλί καὶ ὁ Λούκα Σινιορέλλι, θὰ δώσουν στὴν τέχνη του ἀπρόσμενες προεκτάσεις.

Ὁ Πιέρο γνώρισε τὴν ἴδια καταστροφή μὲ τὸν Τζιόττο. Πρόσφατοι καθαρισμοί, μὲ ἀφορμὴ τὴν ἀπομάκρυνση διαφόρων ἐπιζωγραφίσεων, πρόσθεσαν στὰ ἔργα του κίτρινα καὶ γκριζὰ μπαλῶματα (πού διακρίνονται στοὺς πίνακες VII καὶ VIII).

*Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά:*

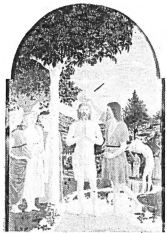
Π. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ



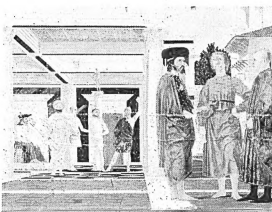
## Οι πίνακες



**I. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΚΥΟΦΟΡΟΥΣΑ** (260 × 203 εκ.). *Μοντέρκι, Κοιμητήριο*. — 'Η Προστάτιδα των εγκύων γυναικών ζωγραφίστηκε από τον Πιέρο για τον τόπο όπου γεννήθηκε ή μητέρα του. Για να υπογραμμισή τη συμβολική σημασία της εικόνας, ο όριζοντας περνά στο ύψος της κοιλιάς της Παρθένου. Οί δυο άγγελοι ζωγραφίστηκαν ο ένας πάνω στον άλλο και τοποθετήθηκαν αντίστροφα.



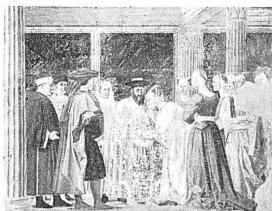
**II - III. Η ΒΑΠΤΙΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ** (166 × 115 εκ.). *Λονδίνο, 'Εθνική Πινακοθήκη*. — Το έργο, επηρεασμένο από το φωτεινό χρωματισμό του Μαζολίνο και του Ντομένικο Βενετσιάνο, ανήκει στη νεανική περίοδο του ζωγράφου. 'Η σκηνή έπρεπε να τοποθετηθεί στο ύπαιθρο και ο καλλιτέχνης πέτυχε ένα αρχιτεκτονικό αποτέλεσμα προοπτικής χάρις στη διάταξη σε βάθος.



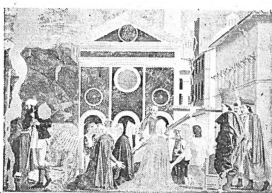
**IV. Η ΜΑΣΤΙΓΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ** (59 × 81,5 εκ.). *Οδρμπίνο, 'Εθνική Πινακοθήκη της επαρχίας Μάρκε*. — Αυτό είναι το άριστο έργο προοπτικής του Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα. Για να τονισθεί το επιβλητικό ύψος των προσώπων, η γραμμή του όριζοντα περνά πολύ χαμηλά. 'Ο κεντρικός άξονας χωρίζει τον πίνακα άκριβως στα δυο και συμπίπτει με τον άξονα φυγής των κινόνων δεξιά.



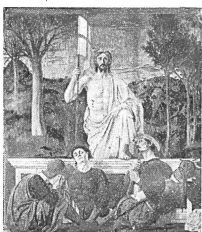
**V. ΠΡΟΦΗΤΗΣ** (βάση: 190 εκ.). *'Αρέτσο, 'Εκκλησία του 'Αγίου Φραγκίσκου*. — Είναι από τα πρώτα δημιουργήματα του συνόλου των τοιχογραφιών του 'Αρέτσο. 'Η μορφή θυμίζει το λευκό άγγελο της Βάπτισης του Λονδίνου. 'Ο Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα δουλεύει πρώτα, με μία αυστηρή προοπτική, την ανθρώπινη μορφή και την εξομοιώνει μ' ένα αρχιτεκτονικό κτίσμα.



**VI - VII. Ο ΣΟΛΟΜΩΝ ΥΠΟΔΕΧΕΤΑΙ ΤΗ ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΤΟΥ ΣΑΒΑ** (356 × 373 εκ. περίπου). *'Αρέτσο, 'Εκκλησία του 'Αγίου Φραγκίσκου*. — Δεξιά μέρος της διπλής σκηνής που εικονίζει, άριστερά, το Προσκύνημα του Τιμίου Ξύλου από τη Βασίλισσα. 'Η ίδια γυναικεία μορφή επαναλαμβάνεται από διαφορετικές γωνίες για να σχηματίσει γύρω από τη βασίλισσα ένα είδος κόγχης.



**VIII. ΤΟ ΘΑΥΜΑ ΤΟΥ ΤΙΜΙΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ** (356 × 373 εκ. περίπου). *'Αρέτσο, 'Εκκλησία του 'Αγίου Φραγκίσκου*. — Είναι το δεξιά τμήμα της διπλής σκηνής που εικονίζει, άριστερά, την 'Ανεύρεση των Τριών Σταυρών. 'Όπως και στην προηγούμενη σκηνή, το σημείο φυγής έχει μετατοπισθεί στα πλάγια. Οί γονατισμένες υπηρέτριες σχηματίζουν κόγχη γύρω από την 'Αγία 'Ελένη.



**IX. Η ΑΝΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ** (225 × 200 εκ.). *Σάν Σεπόλκρο, Δημοτική Πινακοθήκη*. — 'Ο όριζοντας συμπίπτει με την άκρη της σαρκοφάγου και ο κεντρικός άξονας χωρίζει στα δυο, κάθετα, τη μορφή του Χριστού: έδω το στοιχειώδες προοπτικό σχήμα τονίζει το συμβολικό και ιερό χαρακτήρα. Το τοπίο είναι απλόχωρο και ηλιόλουστο, όπως τα τοπία του Τζιοβάννι Μπελλίνι.



**X. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΜΠΑΤΤΙΣΤΑ ΣΦΟΡΤΣΑ** ή πιθανότερα της ΤΖΕΝΤΙΛΕ ΜΠΡΑΝΚΑΛΕΟΝΕ, πρώτης συζύγου του δούκα (47 × 33 εκ.). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφφίτσι*. — Αυτή η προσωπογραφία συνθέτει ένα δίπτυχο με την επόμενη: τις ένοποιεί το τοπίο που επεκτείνεται από τη μία στην άλλη. Το κεφάλι της δούκισσας θυμίζει σφαίρα, ενώ του δούκα θυμίζει κύβο.



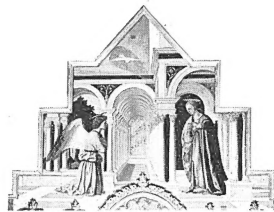
**XI. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΦΕΝΤΕΡΙΚΟ ΝΤΑ ΜΟΝΤΕΦΕΛΤΡΟ** (47 × 33 εκ.). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφφίτσι*. — Το προφίλ αυτό ανήκει στην παράδοση των μεταλλίων, αλλά δίνεται με όγκο. «Σ' αυτό συντελεί ή παρουσίαση του προφίλ χωρίς ιδιαίτερη επιμονή στη σχεδίαση του περιγράμματος και ή συγκέντρωση όλου του βάρους στη σπουδή του κεφαλιού» (Λόνγκι).



**XII. Ο ΘΡΙΑΜΒΟΣ ΤΟΥ ΦΕΝΤΕΡΙΚΟ ΝΤΑ ΜΟΝΤΕΦΕΛΤΡΟ** (47 × 33 εκ.). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφφίτσι*. — Αυτό το τοπίο είναι το πιο πλατύ απ' όσα ζωγράφησε ο Πιέρο. 'Υπάρχει, ανάμεσα στη λεπτότητα την παρμένη από την τέχνη του Βορρά και τον ηλιόλουστο ιταλικό χώρο, μία αρμονία που θυμίζει τον Ζάν Φουκέ, το Γάλλο ζωγράφο που επηρεάστηκε από τον Πιέρο.



**XIII. Ο ΟΣΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΤΟΥ ΤΟΛΕΝΤΙΝΟ** (133 × 60 εκ.). *Μιλάνο, Μουσείο Πόλντι Πετσόλι*. — 'Ηταν ή μορφή στα δεξιά του πολύπτυχου που ζωγράφησε για την εκκλησία του 'Αγίου Αύγουστίνου, στο Μπόργκο (1454 - 1469), που κατεδαφίστηκε. 'Επειδή εικονίζει ένα φτωχό άγιο, ο Πιέρο δεν αισθάνεται την ανάγκη για μεγάλες λεπτομέρειες: πετυχαίνει όμως σημαντικά έφφέ.



**XIV. Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ** (122 × 194 εκ.). *Περούτζια, 'Εθνική Πινακοθήκη της 'Ομβριικής*. — 'Ο πίνακας ήταν αρχικά όρθογώνιος, αλλά τον έκοψε ο ίδιος ο Πιέρο για να τον προσαρμόσει στο βέλος ενός γοτθικού πολύπτυχου. Το έργο είναι ίσως το πιο επιτηδευμένο του Πιέρο, στην ανατομία, στην αρχιτεκτονική, στο διάκοσμο και στο παιχνίδι του φωτός, όλο λεπτότητα και ποικιλία.



**XV. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΚΑΙ ΤΕΣΣΕΡΕΙΣ ΑΓΓΕΛΟΙ** (42 × 31 εκ.). *Ουίλιαμστών (Μασσαχουσέτη), 'Ινστιτούτο Τέχνης Κλάρκ*. — Είναι ένα παράδειγμα της μεταστροφής των αντιλήψεων του Πιέρο για τις ανθρωπομορφικές τάσεις που εξομοίωναν τα αρχιτεκτονικά στοιχεία με το ανθρώπινο σώμα. 'Εδω οί άγγελοι συνθέτουν την άψίδα και το κεφάλι της Παρθένου το κιονόκρανο.



**XVI. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΚΑΙ ΑΓΙΟΙ** (248 × 170 εκ.). *Μιλάνο, Πινακοθήκη Μπρέρα* (1472 - 1474). — 'Η αρχιτεκτονική άψίδα δε συμπίπτει με την άψίδα που συνθέτουν τα πρόσωπα κι αυτό, μαζί με την τοποθέτηση των ποδιών της Παρθένου, συμβάλλει στο να αποκτήσει ο πίνακας όλη του την ελευθερία δομής. Στο πρώτο πλάνο εικονίζεται ο δούκας Φεντερίκο ντά Μοντεφέλτρο.



**XVII. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΗΣ ΣΕΝΙΓΚΑΛΛΙΑ** (61 × 53,3 εκ.). *Οδρμπίνο, 'Εθνική Πινακοθήκη της επαρχίας Μάρκε*. — 'Η αυστηρή προοπτική και γεωμετρική δομή μαλακώνει και άμβλύνεται από την ποιότητα του φωτός που πλημμυρίζει, κάνοντάς τις ανάγλυφες, μία σειρά λεπτομέρειες. 'Όλα αυτά όμως δεν είναι αρκετά για να ξεχάσουμε την αρχιτεκτονική άρμονία του συνόλου.

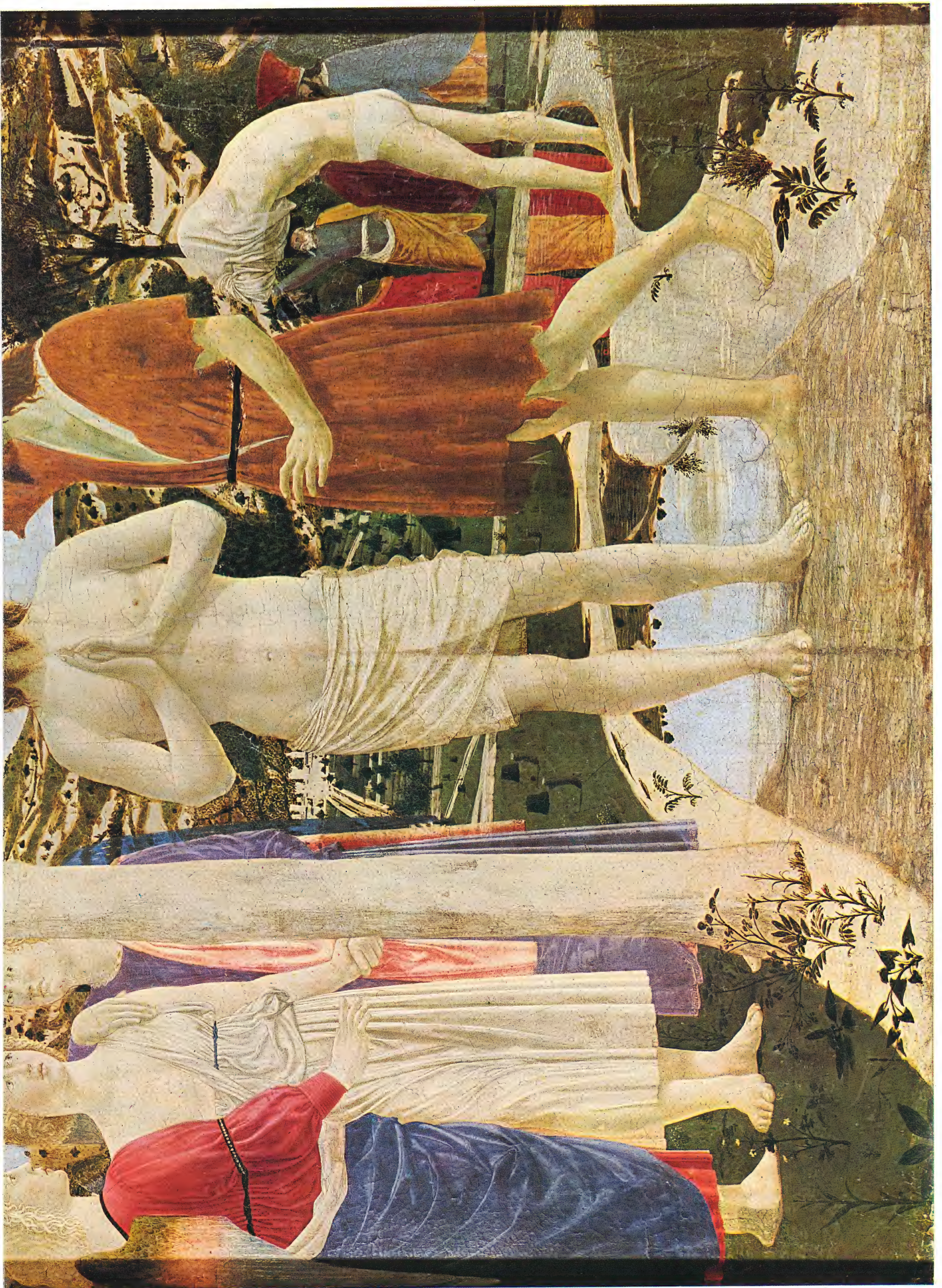
















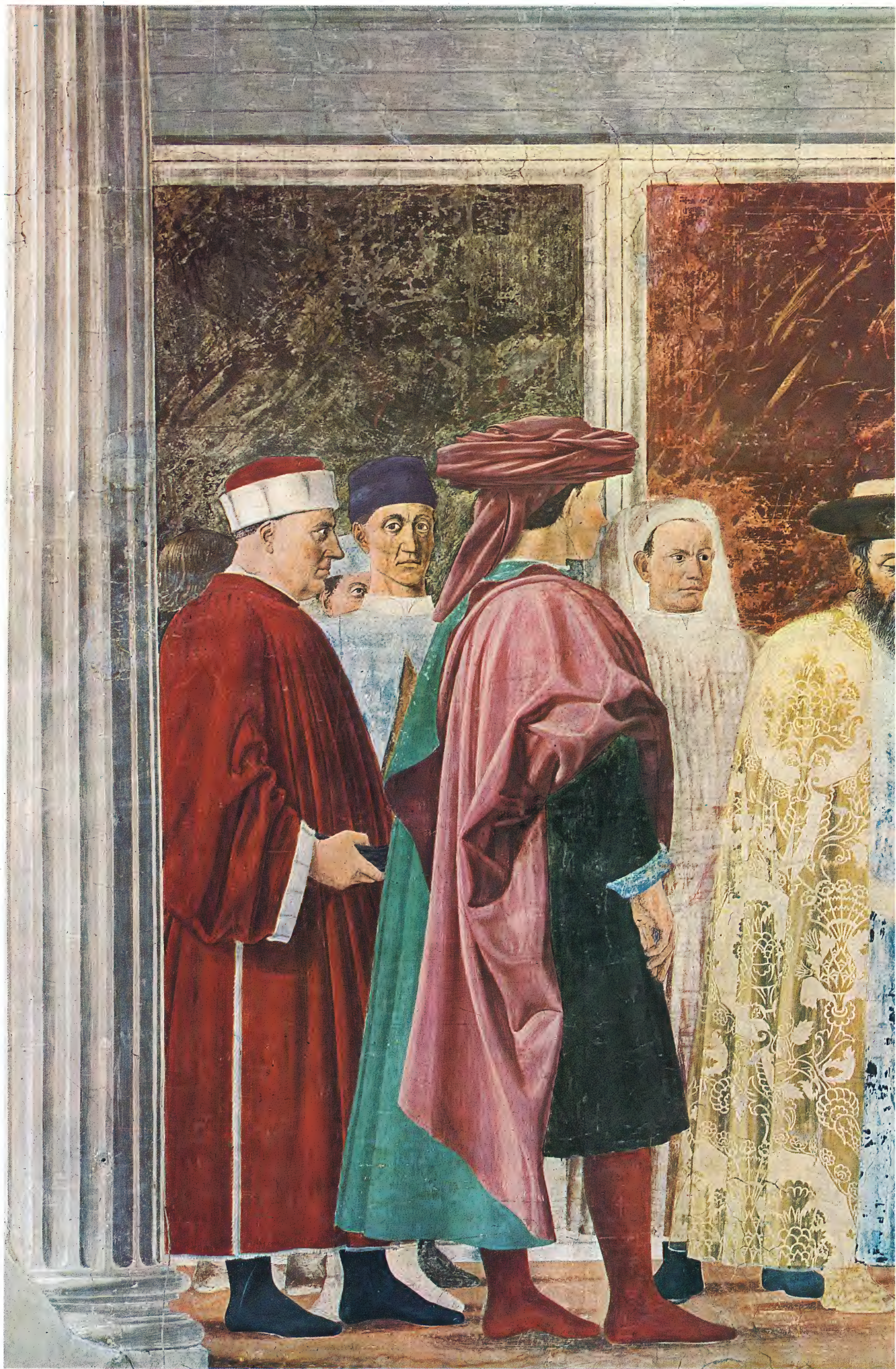
















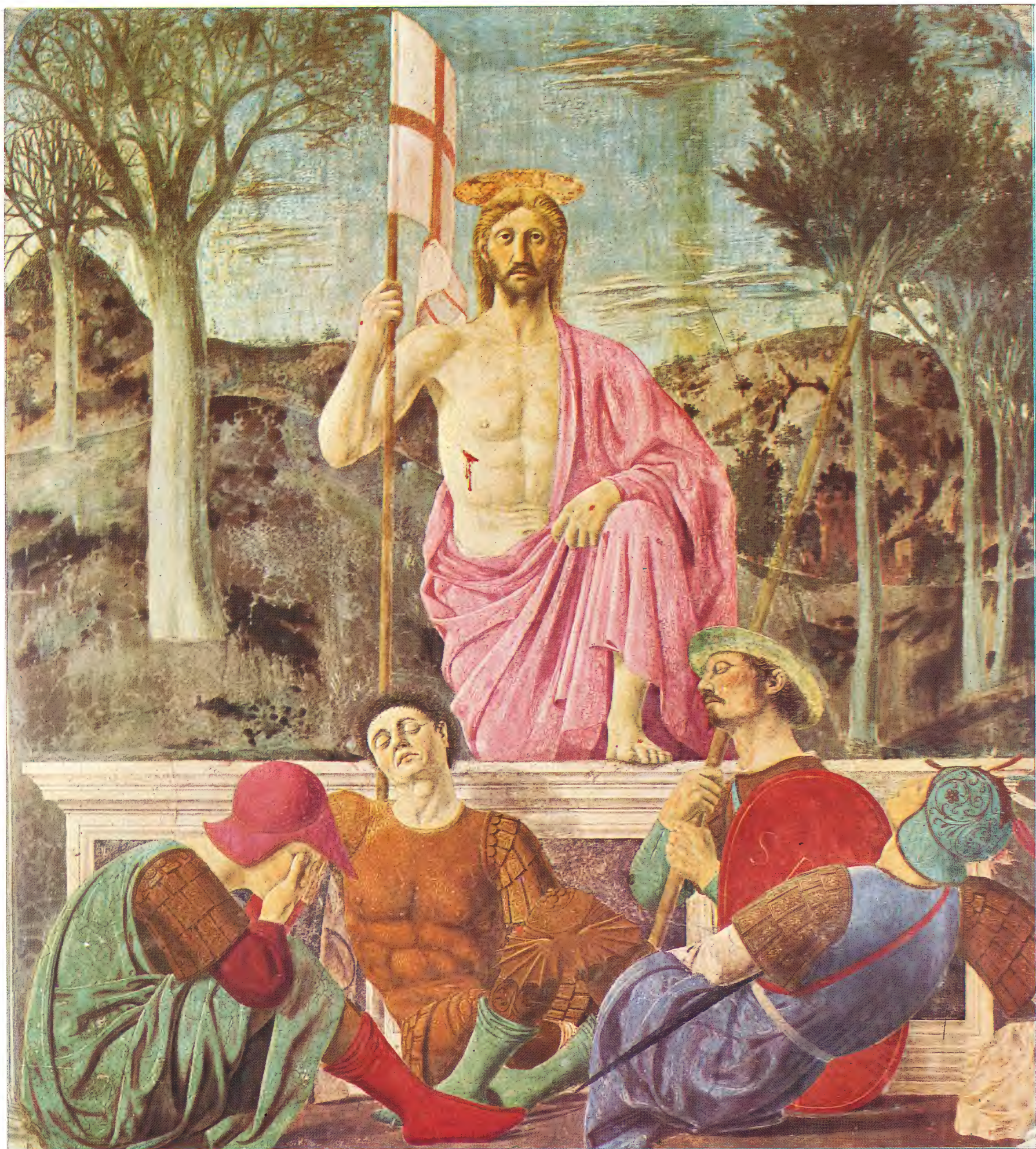
























CLARVS INSIGNI VEHITVR TRIVMPHO •  
 QVEM PAREM SVMMIS DVCIBVS PERHENNIS •  
 FAMA VIRTVTVM CELEBRAT DECENTER •  
 SCEPTA TENENTEM ~

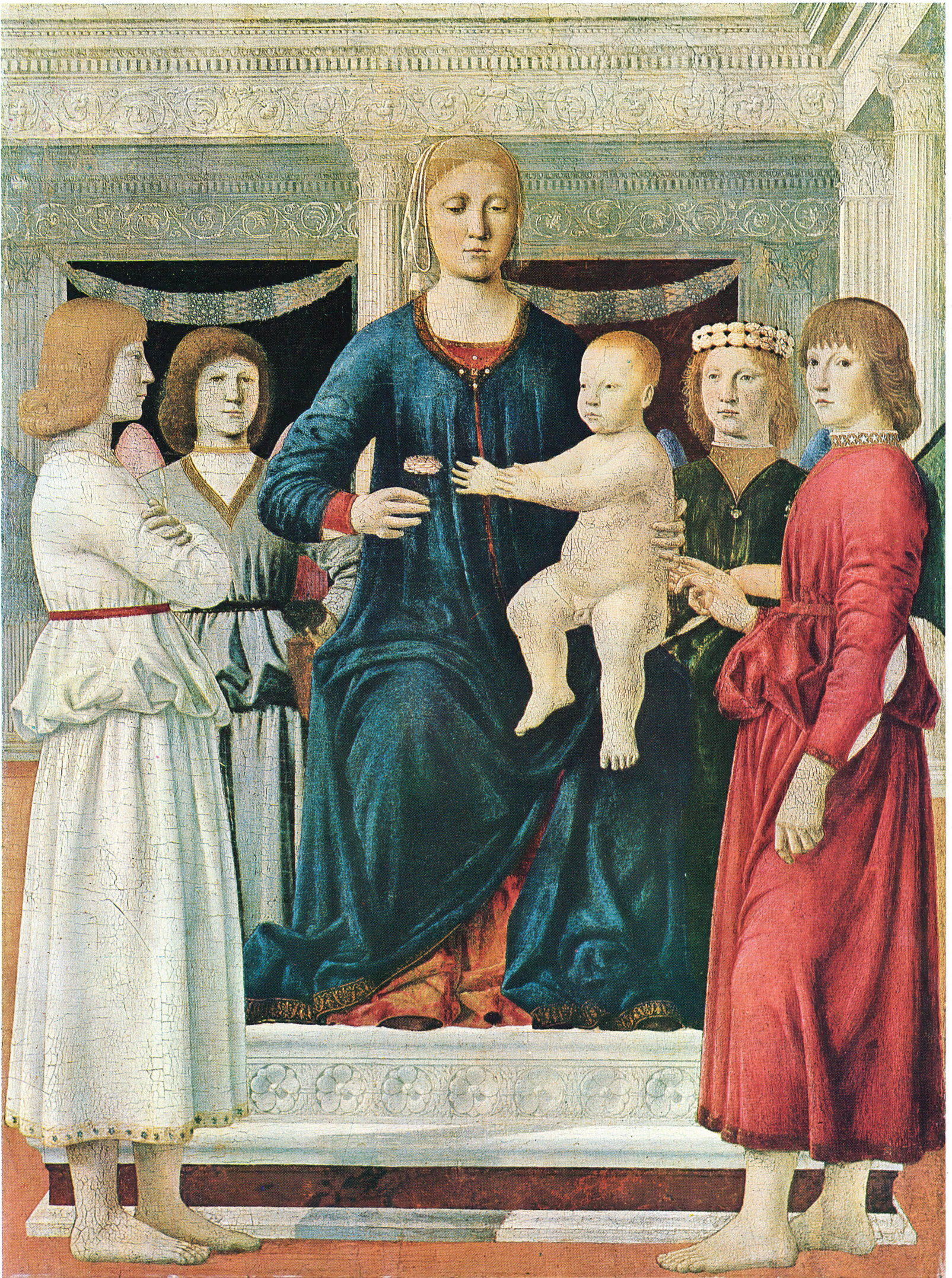


















# ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Μιά έκδοση - προσφορά τών Οίκων FABBRI-MELISSA

«Ένα έργο τέχνης γεμάτο έργα τέχνης»

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Το επόμενο τεύχος μας:



Ήδη εκκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουάρ
2. Τουλούζ-Λωτρέκ
3. Βαν Γκόγκ
4. Ντελακρουά
5. Γκωγκέν
6. Ένγκρ
7. Μανέ
8. Μονέ
9. Ντεγκά
10. Σεζάν
11. Ρουσσώ
12. Σερά
13. Ένσορ
14. Ντωμιέ
15. Καντίνσκυ
16. Τζιόττο α'
17. Τζιόττο β'
18. Πάολο Ουτσέλλο
19. Λεονάρντο ντ ντ Βίντσι
20. Βαν Άουκ
21. Βαν ντερ Βάουντεν
22. Μποτιτσέλλι
23. Φρά Αντζέλικο
24. Φιλίππο Λίππι
25. Μαζάτσιο
26. Μαντένια

Οι εικόνες των εξωφύλλων των τευχών, ξανατυπώθηκαν και συμπεριελήφθηκαν στο βιβλιοδετημένο τόμο.

**Η αρίθμηση των σελίδων του τεύχους έγινε με βάση τη σειρά που ακολουθήσαμε στη βιβλιοδεσία του τόμου.**

Μερικοί από τους

**«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»**

Μαντένια	Ρέμπραντ
Ίερώνυμος Μπος	Γκόγια
Ντόρερ	Νταβίντ
Μιχαήλ Άγγελος	Ματς
Ραφαήλ	Πικάσο
Τισιανός	Μοντιλιάνι
Χόλμπαϊν	Ντέ Κίρικο
Μπρέγκελ	Γύζης
Έλ Γκρέκο	Λύτρας
Ροδμπενς	Βολανάκης
Βελάσκεθ	Παρθένης κ.ά.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Από τον Τζιόττο στην Αναγέννηση
2. Αναγέννηση
3. Από τον 17ο Αιώνα στον 19ο
4. Από τον 19ο Αιώνα στον 20ο
5. Εικοστός Αιώνας
6. Έλληνες Ζωγράφοι

Copyright FABBRI - «ΜΕΛΙΣΣΑ»

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ : ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

## Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

1. Η βιβλιοδεσία του έργου είναι στερεά, καλλιτεχνική και κοσμεύεται από πολύχρωμη κουβερτούρα. Ο κάθε τόμος είναι τοποθετημένος μέσα σε θήκη από χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οι προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στο βιβλιοπωλείο μας (Πανεπιστημίου 34 στο ΚΕΝΤΡΟ της στοάς) τα τεύχη 1 - 15 θα παραλαμβάνουν το βιβλιοδετημένο τόμο αφού καταβάλουν δρχ. 150 για την αξία της βιβλιοδεσίας. Για την αριότερη εμφάνιση του τόμου ξανατυπώσαμε τις 15 έγχρωμες εικόνες των εξωφύλλων και τις τοποθετήσαμε στο τόμο. Επίσης προσθέσαμε οκτώ σελίδες με τα περιεχόμενα και τα εύρετήρια του τόμου.

3. Η ανταλλαγή των τευχών με βιβλιοδετημένους τόμους θα αρχίσει από τις 20 Μαρτίου.

Οι Έκδοτικοί Οίκοι «FABBRI» και «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στην Ελλάδα τη μεγαλύτερη σειρά βιβλίων τέχνης στον κόσμο, την έκδοση

**«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»**

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θα ολοκληρωθούν σε ένα χρόνο, σε έξι πολυτελέστατους τόμους με πρότυπη καλλιτεχνική βιβλιοδεσία. Θα έχουν συνολικά πάνω από 800 σελίδες κειμένου και 1.600 έγχρωμες ολόσέλιδες εικόνες.

Κάθε τόμος θα περιλαμβάνει 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ο τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ είναι μια εργασία πρωτότυπη και μοναδική στη χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ένα ξεχωριστό πολυτελές τεύχος-βιβλίο, κι ένας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ένα βιβλίο που θα περιέχει τη βιογραφία του, υπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια και κριτικές πληροφορίες για το έργο του και την εποχή του και, το κυριότερο, πλούσια ανθολόγηση του έργου του σε υπέροχες έγχρωμες ολόσέλιδες εικόνες.

Κάθε τεύχος - βιβλίο θα είναι μεγάλου σχήματος (27 x 37 εκ.) σε χαρτί illustration 180 γρ. και θα κυκλοφορήσει τώρα στην επαναστατική τιμή των 30 δρχ. την εβδομάδα. Μετά τη βιβλιοδεσία του κάθε τόμου, τα τεύχη των ξένων ζωγράφων θα πωλούνται 60 δρχ., ενώ των Ελλήνων 90 δρχ. το καθένα.

Έτσι, με ελάχιστα χρήματα, μπορεί κανείς να αποκτήσει την πιο μεγάλη σειρά βιβλίων τέχνης στον κόσμο.

Φτιάξτε και σεις την προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε αντίτυπο είναι και ένα πρωτότυπο!